

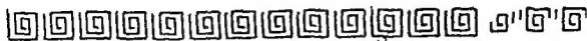
**DUE DATE SLIP****GOVT. COLLEGE, LIBRARY**

KOTA (Raj )

Students can retain library books only for two weeks at the most

BORROWER'S No	DUE DATE	SIGNATURE

सम्पादन-समिति  
डॉ. धर्मवीर भारती, डॉ. रघुवंश  
डॉ. वज्रेश्वर वर्मा, श्री विजयदेवनारायण साही  
सहकारी सम्पादक  
श्री क्षेमचन्द्र 'सुमन'



३



हिन्दी साहित्य का इतिहास : मध्ययुग  
हिन्दी-साहित्य के सन्दर्भ में भारतीय मध्य-युग  
छायावादी काव्य-दृष्टि  
उपन्यास-कला का आभ्यन्तरिक प्रयाण  
अंधेरी समीक्षा : बीसवीं शताब्दी  
वर्तमान संकट और मानवीय मूल्यों का विघटन  
सन्तुलन का प्रश्न  
कला, सौन्दर्य और सृष्टि

सम्पादकीय  
डॉ० राजबली पाण्डेय  
डॉ० रामरतन भटनागर  
देवराज उपाध्याय  
यदुपति सहाय  
आई० ए० ए० ए० ए० ए०  
सुमित्रानन्दन पन्त  
हंसबुध्दर तिबारी

त्रै मासिक आलोचना

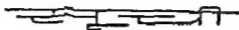
वर्ष ३ अंक २

पूर्णांक १०

जनवरी, १९५४

वार्षिक मूल्य १२)

इत अंक का ३)



▲ सम्पादकीय

— हिन्दी-साहित्य का इतिहास :

मध्ययुग - - - ३

▲ निरन्ध

— हिन्दी-साहित्य के सन्दर्भ में

भारतीय मध्ययुग :

डॉ० राजबन्दी पाण्डेय - - - ६

— द्वापावारी काव्यदृष्टि :

डॉ० रामरत्न भटनागर - - - २३

— उपन्यास-कला का आधुनिक प्रयोग :

देवराज उपाध्याय - - - ३१

— ग्रंथों की समीक्षा : बीसवीं शताब्दी :

यदुपति सहाय - - - ४८

▲ प्रस्तुत प्रश्न

— वर्तमान संकट और मानवीय

मूल्यों का विवरण :

आर्द्र० ए० एच० दत्ता - - - ६६

— सम्मेलन का प्रश्न :

सुनिश्चानन्दन वर्मा : - - - ७०

▲ अनुशीलन

— प्राक-मानवा और रीतिशालीन कवि :

डॉ० राकेश गुप्त - - - ७६

— विषयों की भाषा का वैज्ञानिक विश्लेषण :

डॉ० हादिर बाहरी - - - ७९

▲ मृत्यांस्त

— कला, सौंदर्य और संस्कृति :

हंसबुहार तिवारी - - - ८६

— नैराश्य के पुनारी :

धीपतराय - - - ९२

— वैनेन्द्र का सोच-विचार :

नरान्तम नागर - - - १०२

— समीक्षा की समीक्षा :

राजानन माधव मुक्तिबोध - - - १०७

— एतद् सत्य और निष्ठाएँ बोज :

डॉ० जयमासागर वाप्ये - - - ११०

— 'वेलि' का नया संस्करण :

डॉ० टीकमसिंह तोंगर - - - ११३

— शांत रेडियो एकाकी :

जनादन मुक्तिदूत - - - ११४

— सृष्टि का रूप :

विष्णुस्वरूप - - - ११७

— बौद्धी रात और अरबगर :

मार्कण्डेय - - - ११८

— भारतीय कला की वाणी :

प्रभाकर माधव - - - १२१

▲ परिचय

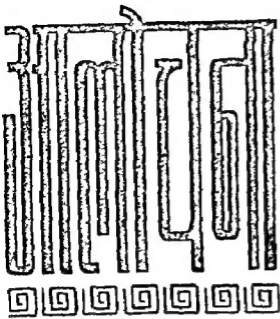
- - - १२२

▲ प्रत्यालोचना

- - - १२३

▲ प्राप्ति-स्वीकार

- - - १२६



# सम्पादकीय

## हिन्दी-साहित्य का इतिहास : मध्ययुग

सामाजिक परम्परा के सर्द्ध में सांस्कृतिक मूल्यांकन ही निती कलाकृति की सौन्दर्य शास्त्रीय और मनोवैज्ञानिक समीक्षा को वास्तविक आधार प्रदान करता है। किन्तु हिन्दी साहित्य की समीक्षा म—चाहे वह सैद्धांतिक हो अथवा व्याख्यात्मक—सबसे बड़ी त्रुटि यही रह गई है कि उसका याथातथ्य ऐतिहासिक मूल्यांकन नहीं हुआ। हिन्दी साहित्य के अनेक इतिहास लिखे गए, उनमें मध्ययुग के कवियों और वाच्य धाराओं के ऐतिहासिक विवेचन की प्रवृत्ति भी विकसित हुई, तथापि मध्ययुग के हिन्दी साहित्य का इतिहास जो यथार्थ में मध्ययुग के इतिहास का अभिन्न अंग कहा जा सके अब भी लिखा जाना शेष है। हिन्दी साहित्य के प्रारम्भिक इतिहासकार—तासी, सेंगर आदि—ने केवल सक्षिप्त विवरण और अधिक हुआ तो स्फुट उदाहरणों के साथ कवियों की सूचियों प्रस्तुत कर दी थीं। प्रियदर्शन, भीष्म और के ने इति

हास का काल विभाजन और उसके अन्तर्गत विविध प्रवृत्तियों का संकेत भी किया, किन्तु उनके पास साहित्य की सामग्री अधिक नहीं थी, इतिहास की सामग्री की ओर उनका ध्यान भी नही था और सबसे बड़ी त्रुटि यह थी कि उनका ऐतिहासिक दृष्टिकोण अत्यन्त सीमित और सकीर्ण था। साहित्य सामग्री की दृष्टि से मिश्र-बन्धु का चार जिल्दा में विभाजित 'निन्द', अनेक नितान्त स्पष्ट चिन्त्य भूला के चारखूट, पर्याप्त सम्पन्न था। उन्होंने इतिहास के काल विभाजन में मौलिकता लाने की चेष्टा अवश्य की, किन्तु यह स्वीकार करना पड़ता है कि उनमें साहित्य के समूहगत पर्यालोचन तथा किसी मम-व्यवस्था से उसके परीक्षण, विश्लेषण और वर्गीकरण कर सन्ने का यथेष्ट वैज्ञानिक विवेक नहीं था। सामाजिक इतिहास की उपलब्ध सामग्री को साहित्य के इतिहास में नियोजित करने की चेतना का उनमें सर्वथा अभाव था।

आचार्य शुक्ल का 'इतिहास' हिन्दी-साहित्य के ऐतिहासिक अध्ययन का प्रथम सीमा चिह्न है। साहित्यिक प्रवृत्तियों के आधार पर काल विभाजन, विभिन्न कालों का आक

नामकरण, कवियों का वर्गीकरण और उनकी व्यक्तिगत समीक्षा में अन्तर्दृष्टि तथा साहित्यिक परम्पराओं के जम विकास का निर्देश—इन अनेक नवीनताओं से समन्वित उनका ऐतिहासिक अध्ययन साहित्य समीक्षकों के एक बड़े समूह का धर्म शास्त्र रहा है। किन्तु जहाँ एक ओर शुक्लजी के इतिहास का व्यापक रूप में अनुकरण और अनुकरण हुआ, वहाँ दूसरी ओर यह अनुभव करने में भी देर न लगी कि इतिहास लेखन की दृष्टि से यह अध्ययन निर्दोष नहीं है। व्यक्तिगत कवियों की सूदन और गम्भीर समीक्षा तथा उनकी रचनाओं से उतम उदाहरणों का संकलन अपने में उपयोगी और रोचक अवश्य है, किन्तु उनसे ऐतिहासिक दृष्टि-निक्षेप में भारी बाधा पड़ती है। इतिहास-लेखन की यह शैली पुरानी थी। आचार्य श्यामसुन्दरदास ने इस त्रुटि को तुरन्त समझ लिया और शुक्लजी के इतिहास प्रकाशन के दूसरे ही वर्ष अपना 'हिन्दी भाषा और साहित्य' प्रस्तुत कर दिया जिसमें उन्होंने ऐतिहासिक दृष्टि निक्षेप को उपयुक्त भाषा से मुक्त किया और साथ ही शुक्लजी द्वारा निर्णीत साहित्यिक धाराओं के विकास जम निर्देश में आदि, मध्य और आधुनिक के ऐतिहासिक काल विभाजन की सीमाओं तक की भिटा दिया। साहित्य के इतिहास में हिन्दी के भाषा वैज्ञानिक इतिहास को जोड़ना आचार्य श्यामसुन्दरदास की एक ऐसी मौलिकता थी जिसका औचित्य किसी प्रकार विद्वान नहीं किया जा सकता। यदि भाषा के इस इतिहास में हिन्दी के अमूर्त्य की ऐतिहासिक सामाजिक परिस्थितियों और कारणों का विवेचन होता, तब अवश्य साहित्य के इतिहास के साथ उसकी संगति मिल जाती। 'हिन्दी भाषा और साहित्य' में ललित कलाओं के इतिहास को भी सम्मिलित किया गया था। यह एक महत्वपूर्ण बात थी, किन्तु इस इति-

हास को साहित्य के इतिहास के साथ अविच्छिन्न और अद्विकल रूप से मिलाकर परखने की आवश्यकता थी। भाषा शैली और समीक्षा-दृष्टि के महत्त्वपूर्ण अन्तरो के अतिरिक्त शेष बातों में शुक्लजी और श्यामसुन्दरदास जी के इतिहासों में कोई मौलिक अन्तर नहीं थे। किन्तु गम्भीरता और प्रतिभा-सम्पन्न अन्तर्दृष्टि से लिखे जाने के कारण आचार्य शुक्ल के ही 'इतिहास' के दोष भी अधिक देखे गए।

हिन्दी साहित्य के और भी महत्त्वपूर्ण इतिहास प्रकाशित हुए। महानरि हरिऔध के 'विचार', डाक्टर रामकुमार वर्मा के 'आलोचनात्मक इतिहास', डाक्टर सूर्यकान्त शास्त्री के 'विवेचनात्मक इतिहास' तथा कुछ अन्य ने भी अपनी-अपनी मौलिक विशेषताओं के लिए प्रसिद्धि और लोकप्रियता प्राप्त की। परन्तु इन सब में साहित्यिक सौम्य के उद्घाटन की प्रवृत्ति इतनी प्रधान थी कि उनके ऐतिहासिक पुनर्संगठन की थोड़ी बहुत मौलिकता अथवा नवीनता की ओर ध्यान नहीं दिया जा सका। इस बीच हिन्दी साहित्य में अनेक नवीन अनुसंधान हो चुके थे, नवीन सामग्री सम्पन्न आई थी, पुरानी का परीक्षण भिन्नेष्य हुआ था। डाक्टर रामकुमार वर्मा ने इस नवीन कार्य का भरपूर उपयोग किया और प्रारम्भ में जो छोटी मोटी भ्रांतियाँ रह गई थीं उन्हें भी द्वितीय संस्करण में सुधार लिया। 'आलोचनात्मक इतिहास' साहित्य की प्रचुर सामग्री एक स्थान पर सँजोकर आलोचना और इतिहास दोनों क्षेत्रों के दिव्यार्थों की सहायता करता रहा है। इस इतिहास में 'चारणकाल' के अंतर्गत महापण्डित राहुल साहूत्यायन द्वारा किये गए अनुसंधानों का प्रचुर प्रयोग किया गया था तथा अपभ्रंश के विद्वान् और चैन साहित्य को भी हिन्दी में शामिल कर लिया गया था। स्वयं राहुलजी ने अर्धरी 'दा य पाग' में अपभ्रंश के कवियों की ऐतिहासिक समीक्षा में आधिक,

राजनीतिक, धार्मिक और सामाजिक परिस्थितियों को नियोजित करके एक व्यापक ऐतिहासिक दृष्टि-निष्पत्ति का परिचय दिया। उन्होंने भाषा-परिवर्तन के सामाजिक कारणों को भी उद्घाटन करने की चेष्टा की। परन्तु राहुलजी की ऐतिहासिक दृष्टि में निष्कर्ष और निर्याय तथ्य और वस्तुवाचक के पहले आ जाते हैं, अतः वे इतिहास और साहित्य की सामग्री का संकलन अपने उद्देश्य की ही दृष्टि से करते हैं। फलस्वरूप ऐतिहासिक दृष्टि निष्पत्ति की व्यापकता उद्देश्य की सीमायुक्तता में मिलीन हो जाती है।

आज से चौदह वर्ष पूर्व प्राचार्य हजारी प्रताप द्विवेदी ने 'हिन्दी साहित्य की भूमिका' लिपिकर साहित्यिक इतिहास की एक नवीन दिशा का संकेत किया और उसमें इस आदर्श की पूर्ति का प्रयत्न किया कि 'प्रत्येक देश का साहित्य, समाज, संस्कृति और चिंतन, एक अभिच्छिन्न विचार-परम्परा का और उसमें होने वाली क्रिया-प्रतिक्रियाओं का प्रतिबिम्ब हुआ करता है जिसे गति देने में भौगोलिक, आर्थिक, मनोवैज्ञानिक, दार्शनिक, और वैयक्तिक कारण काफी हिस्सा लेते हैं।' यह सही है कि 'भूमिका' इस आदर्श की आधिक पूर्ति ही कर सकी, उसमें प्राचीन परंपरा का टिप्पण ही अधिक हुआ, उसे गति देने वाले उपयुक्त कारणों का पर्यवेक्षण और विश्लेषण बदाचित्क काफी न हो सका। इस महत्त्वपूर्ण कृति ने शुक्लजी के 'इतिहास' की उन त्रुटियों की ओर भी संकेत किया जिन्हें अन्य विद्वान् भी अनुभव करते आ रहे थे। 'भूमिका' के आधार पर हिन्दी साहित्य के वास्तविक इतिहास की आशा वैधी थी। अब द्विवेदीजी के 'साहित्य' तथा 'हिन्दी साहित्य' के प्रकाशन से प्रतीक्षा की अबधि समाप्त हुई है। शुक्लजी के 'इतिहास' की अनेक त्रुटियों को द्विवेदीजी ने स्पष्ट रूप में उद्घाटित किया है। काल विमान, काला के नामकरण, महान् कवियों और प्रवृत्तियों

के मूल्यांकन तथा प्राचीन परम्पराओं एवं तत्कालीन सामाजिक और वैयक्तिक परिस्थितियों के संदर्भ में साहित्य के इतिहास का निर्याय, अनेक बातों में द्विवेदीजी ने शुक्लजी से मतभेद प्रकट किया है तथा इतिहास लेखन के आदर्शों को आगे बढ़ाया है। उनके निष्कर्षों और तर्कों के पीछे नवीन सामग्री के अनुसंधान, पुरानी सामग्री के पुनर्मूल्यांकन तथा साहित्य-समीक्षा की अधिक व्यापक और उदार अंतर्दृष्टि है। साहित्य के इतिहास और समीक्षा के क्षेत्र में सम्भवतः आचार्य द्विवेदी का कार्य द्वितीय सीमा-चिह्न बदा जायगा। फिर भी यह स्वीकार करना पड़ता है कि 'हिन्दी साहित्य' में साहित्य सामग्री के संकलन, वर्गीकरण और उनके आधार पर निष्कर्ष निकालने में वह सतर्कता और सतुलन नहीं दिखाई देता जिसकी आशा की जा सकती थी। राहुलजी की भाँति निर्याय देने में वह भी कमी कमी जल्दबाजी कर सकते हैं और जिस प्रकार राहुलजी का निश्चित उद्देश्य उनसे तथ्य की उपेक्षा करा सकता है, उसी प्रकार द्विवेदीजी का उत्साह उनसे तर्क की प्राप्ति। निम्न 'हिन्दी-साहित्य' की आलोचना के लिए अभी बहुत समय बाकी है।

अस्तु, मन्तव्य यह है कि हिन्दी-साहित्य के जितने इतिहास लिखे गए, विभिन्न धाराओं और व्यक्तिगत कवियों के जो अध्ययन प्रस्तुत किये गए, उनके बावजूद यह एक प्रभिय और कटोर सत्य है कि हिन्दी के पुराने साहित्य की, जिसे हम मध्य युग का साहित्य कहते हैं, यथा-तथ्य ऐतिहासिक व्याख्या नहीं हुई।

इसके लिए साहित्य और इतिहास के सम्मिलित अध्ययन की आवश्यकता है। जहाँ तक साहित्यिक अनुसंधान का सम्बन्ध है, कुल्ल कवियों और काव्य धाराओं के एकात्मक, विश्लेषणात्मक और विशिष्ट अध्ययन अग्रस्य किये गए। किन्तु मध्य युग के साहित्य की अपार सामग्री अब भी

अंधेरे और अज्ञात कोठों में पड़ी कीटा-मकौड़ों का शिकार बन रही है, योड़ी बहुत शत सामग्री संग्रहालयों और भण्डारों में चन्द उद्धार की प्रतीक्षा में है, और जो कुछ प्रकाश में आइं है, उसमें बहुत कम ऐसी है जिसका प्रामाणिक सम्पादन और पाठालोचन हुआ हो। इस स्थिति में साहित्य के इतिहासों में चन्द, कबीर, सर, मीरा तथा अग्रणीत अन्यान्य कवियों के सम्बन्ध में परम्परा से उन बातों को टुहराया जा रहा है जिन्की वयासता की परीक्षा हुई ही नहीं। और साहित्य के इतिहास को मौनोलिक, आर्थिक, धार्मिक, राजनीतिक आदि सामाजिक परिस्थितियों के सदर्भ में उपस्थित करने की चेष्टा तो और भी कम हुई। ऐतिहासिक समीक्षण तभी पूर्ण हो सकता है जब हम कवियों के जीवन, व्यक्तित्व और कृतित्व के अधिकाधिक अनुसंधान, उनकी प्रामाणिकता की स्थापना तथा उनके वैज्ञानिक अध्ययन की आवश्यकता की अपेक्षा तत्कालीन समाज की सर्वांगीण परिस्थिति में अगागी रूप से साहित्य तथा अन्यान्य कलाकृतियों को विन्यम्न करने और इस प्रकार युग के सामाजिक और व्यक्तिगत जीवन को पुननिमित्त करके उपस्थित करने की आवश्यकता का महत्त्व कम न समझें। नि मद्दे यह कटिन कार्य साहित्यिकों और इतिहासकारों के सम्मिलित उद्योग से ही हो सकता है। रमनी, मास और इस्लैड में निगत सताब्दी से ही साहित्य के अध्ययन द्वारा इतिहास लेखन में एक सर्वथा नई पद्धति अपनाई जाने लगी थी। किन्तु भारतीय मध्य युग के इतिहासकारों ने हिन्दी तथा अन्य प्रादेशिक भाषाओं के साहित्यों की प्रायः उपेक्षा ही की है।

भारतीय इतिहास के मध्ययुग ( आठवीं से अन्तीसवीं शताब्दी ) के लक्ष्य बारह सौ वर्षों के दीर्घ काल विस्तार में राजनीति, समाज, धर्म और संस्कृति में इतने महान् परिवर्तन और दर्यापतन हुए कि उन सब का एक साथ

विचार कर सकना भी सम्भव नहीं है। आठवीं से बारहवीं शताब्दी तक के पूर्व मध्ययुग की विश्व-रजन सामंती व्यवस्था—अथवा अव्यवस्था—के काल में धर्म और समाज के क्षेत्र में भी विपटन, निमाजन, आंतरिक छर्पट और असामाजिकता का क्रम तेजी से निघारोली हो रहा था। इस काल का सांस्कृतिक अधपतन उन वामान्तर-पूर्ण गुह्य तान्त्रिक क्रियाओं में देखा जा सकता है जिन्होंने बौद्ध और वैदिक दोनों धर्मों को आ-च्छन्न कर लिया था। इन पाँच सौ वर्षों की लम्बी अवधि तक भारत बाह्य सगर से प्रायः पूर्णतया विच्छिन्न रहा। बाह्य संघर्षों से सुरक्षा की भावना ने निःसन्देह भारतीयों में रूप मस्त्रकता कलहशीलता, अहम्भम्यता और आत्म-नुष्टि की भावना को प्रोत्साहन दिया होगा, वैसा कि अलरेस्की ने लिखा है कि भारतीयों को अपने देश के अलावा किसी दूसरे देश के अस्तित्व का ज्ञान नहीं है तथा वे अपने धर्म के समान किसी धर्म को नहीं मानते। किन्तु इस काल के इतिहास को जानने की सामग्री बहुत कम है। भारत में इतिहास-लेखन की प्रणाली सर्वथा भिन्न थी। इतिहासकारों ने उस सामग्री को जो पुराणों से प्राप्त हो सकती है समुचित उपयोग नहीं किया और न वे तत्कालीन साहित्य, संगीत, मूर्ति, स्थापत्य आदि कला-कृतियों का सामाजिक इतिहास के साथ समुक्त करके समग्रोक्त अध्ययन ही संतोषजनक रूप में कर सके। यही वह काल है जिसमें संस्कृत भाषा और साहित्य—अपनी कृनिमता, आदम्बरयिता, पठिताकरण तथा पठिता द्वारा एकाधिकृत हो जाने के कारण—सम्भवतः जन समाज से पूर्णतया विच्छिन्न हो गए थे और वे परिस्थितियों पैदा हो गईं थीं जिनमें जन भाषा उत्तरोत्तर विघास करके संस्कृत का स्थान लेने की तैयारी कर रही थी। हिन्दी-साहित्य के इतिहास के लिए इस काल का विशेष महत्त्व है, क्योंकि इसी समय उस सामाजिक

चेतना की तात्कालिक भूमिका तैयार हुई जिसका प्रतिफलतः आगे भक्ति-आन्दोलन में हुआ। किन्तु शुद्धजी ने केवल 'अपभ्रंश काल' के नाम से कुछ सिद्ध और जैन कवियों के नामों और स्पृष्ट उदाहरणों के उल्लेख-मात्र कर दिए हैं। राहुल जी ने अपने दृष्टिकोण को सम्पूर्ण रखकर ही सामाजिक समीक्षा की है और इसे 'सिद्ध सामन्त काल' का नाम दिया है। द्विवेदीजी ने भी यही नाम स्वीकार किया, परन्तु वे राहुलजी की एकांगी स्थापनाओं से वहाँ तक सहमत हो सकते हैं, यह स्पष्ट नहीं हो सका। द्विवेदीजी ने सिद्ध और नाथ साधनाओं का गहरा अध्ययन किया है, किन्तु उनके भी अपने मोह और अभिनिवेश हैं, जिनका सतुलित ऐतिहासिक विवेचन पर प्रभाव पड़ता है।

आरहवीं शताब्दी में ही लगभग समस्त उत्तर भारत मुस्लिम विजेताओं के अधिकार में आ गया था और पुनः केन्द्रीय सत्ता के भारत-व्यापी अधिकार विस्तार के प्रयत्न प्रारम्भ हो गए थे। किन्तु इसके क्रम में कितना नरसंहार, कला और संस्कृति की अपार सामग्री का विध्वंस तथा धन-संपत्ति का भीषण विनाश हुआ इसका अनुमान कर सफना भी सम्भव नहीं है। पहले फ़ोरे मुस्लिम सैनिक शासन और फिर शिष्ट प्रशासन व्यवस्था में प्रयत्नशील मुगल साम्राज्य-शाही का यह मध्य मध्ययुग अनेक राजनीतिक संघर्षों और उत्थान पतन के साथ सत्रहवीं शताब्दी तक रहा। किन्तु भारत के राजनीतिक परामर्श और सांस्कृतिक विध्वंस का यह काल ही विलाक्षण रूप से उस नवीन चेतना और सांस्कृतिक नवनिर्माण का काल है जिसमें भक्ति आन्दोलन ने समस्त उत्तर भारत की आध्यात्मिक एकता, सामाजिक भावना और जीवन की सोद्देश्यता के नये मूल्य प्रदान किये थे। आगे चलकर जब चेतना की लहर मन्द पड़ गई तथा भावना रुद्धिग्रस्त और बड़ होने लगी,

तब निर्माण की शक्तियाँ भी क्षीण हो गईं। वस्तुतः सत्रहवीं शताब्दी के उत्तर मध्य से ही पुनः राजनीतिक विघटन, सामाजिक अव्यवस्था और सांस्कृतिक हास के उत्तर-मध्य युग का क्रम प्रारम्भ हो गया जो अठारहवीं शताब्दी तक चरम सीमा को पहुँच गया। इतिहासकारों ने इन दोनों मध्य मध्य और उत्तर-मध्य युगों के अध्ययन में सबसे अधिक उपयोग मुस्लिम इतिहासकारों का ही किया है, जो स्वयं अपने अपने पूर्वग्रहों से ग्रस्त थे। भारतीय भाषाओं के साहित्यों की तो उपेक्षा की ही गई, फ़ारसी साहित्य का भी ऐतिहासिक अध्ययन नहीं हुआ। वस्तुतः समस्त कलाकृतियों के समग्र रूप में अध्ययन के द्वारा ही समाज और संस्कृति सम्बन्धी उन अनेक अक्षमताओं और अन्तर्विरोधों को सुलभता जा सकता था जो हमारे साहित्य के इतिहासकारों के लिए एक निश्चित पहली बन गई हैं। इतिहास और संस्कृति की सामग्री के पूर्ण और समन्वित अध्ययन के अभाव में ही अपनी अपनी रुचि और दृष्टिकोणों का आसानी से आरोप करके साहित्य के इतिहास को विकृत किया गया है। किस प्रकार की सामाजिक परिस्थितियों में उस काल के मनुष्य का आदर्श साधक कवि के रूप में मूर्तिमान हुआ और उसने एक नई भाषा को जनसुख से उठाकर नवीन जीवन्त भावना से अनुप्राणित कर दिया तथा सर्वथा नये प्रकार की साहित्य सृष्टि कर डाली, इसकी जिज्ञासा अब भी ज्यों-की-त्यों बनी है।

निःसन्देह मध्ययुग के इतिहासकारों ने कला और साहित्य का इतिहास निर्माण में समुचित उपयोग नहीं किया। परन्तु साहित्य के इतिहासकारों ने इतिहास की उपलब्ध सामग्री की और भी अधिक उपेक्षा की है। उन्होंने साहित्य को शीर्ष स्थान पर रखकर अपनी रुचि, योग्यता अथवा साहित्य बाह्य



एक-दूसरे के प्रत्युक्त सामाजिक निष्कर्ष निकाल कर, निश्चित रूप से ऐतिहासिक उदाहरणों द्वारा उनकी पुष्टि कर ली और दूसरी को 'साहित्य का इतिहास' नाम से चल्ता कर दिया। एक ओर साहित्य को समाज का प्रतिबिम्ब करा जाता है और दूसरी ओर साहित्य के इतिहास की रचना के सम्बन्ध का एक अग्नि-तन्त्र मान कर इतिहास का केवल पृष्ठभूमि के रूप में और वह भी प्रकृतो रचि के अदुसा, उपगम किया जाता है। परिणाम यह होता है कि ऐतिहासिक विधियों, नामों और घटनाओं के साथ साहित्य-विधियों का सम्बन्ध स्पष्ट हो जाता है और दोनों में कल्प और कान का नाच करिबत कर दिया जाता है। उदाहरण के लिए गालीतिक इतिहास की पुस्तकों से यह जानकर कि वाइली क्राफ्टी में मरमूट गहनरी और मुदमन गीर्ग के नेतृत्व में गुप्तजानों ने मात्र पर अनेक प्राक्रमण किये थे, यह कल्पना कर ली जाती है कि ऐसे वातावरण में बनना बीजा की मजला से अनुभावित हो गई होगी और अग्निम अर्ध के फलस्वरूप कर्मियों ने टप्पाह-बर्क और ग्लानक रचनाओं की होंगी। प्रायः साहित्य के कार्यान्वय अन्वय से पुष्टि किये बिना ही ऐसे प्रकार आक्रमणकारी अग्निम विजेताओं के आनामों के उपयोग के आकार पर समस्त मन्त्र-साहित्य की निगमात्मक पलायनकारी साहित्य समझ लिया जाता है। अथवा मन्त्र के पर्वती शृङ्गाई साहित्य की मनःकल्पित जिलायी वातावरण का परिग्राम मान लिया जाता है। पृष्ठभूमि के रूप में इतिहास प्रयोग के इन उदाहरणों में धिक्क-अधिकता मने ही दिखाई दे, किन्तु ऐसी अतिव्यक्त आशयों के सामाजिक इतिहासों के एक रूप बनने के आकार पर अनुभव इतिहास-कारों ने वास्तव में की है। दूसरी ओर, प्राचीन

परम्परा के जल और अनुगम में अनिनिमित्त इतिहासकार 'साहित्य की विधि' धाराओं की शृंगना दूरतदूर अतीत तक टूटने में इतने अतिरिक्त लम्ब हो जाते हैं कि उनके सम्पूर्ण तत्कालीन इतिहास की चल्त घटनाओं का कोई मूल्य नहीं रहता। मन्त्र-साहित्य के उदाहरण 'भागवत', भाग्य और साहित्य के मूर्तों, ब्रह्मसूत्र की मन्त्रपरक व्याख्याओं, पुगणों, 'भगवद्गीता', 'महानाग्य' और वेदों तक तो दूरे जाते हैं, किन्तु जिन सामाजिक परिस्थितियों में उस साहित्य की रचना हुई तथा अन्वय-अन्वयन बोद्धे-से चलताकर प्रजातों की दुर्गम देने में ही संमित रह जाता है।

साहित्यिक इतिहास के इन अर्थ और अर्थ-सम्बन्ध निष्कर्षों और निर्णयों के उतर-धारित से साहित्य का इतिहासकार और समालोचक बन नहीं सकता। ऐतिहासिक तथ्यों की स्पष्ट, उनके सम्बन्ध अनुशीलन तथा साहित्य और अन्य कला कृतियों के साथ उन्हें सम्बन्ध करके तत्कालीन जीवन के पुनर्निर्माण के बिना न तो वास्तव में समान्य इतिहास की रचना हो सकती है और न साहित्य के इतिहास की। साहित्य और इतिहास में अनिन्वया और अन्वय सम्बन्ध है। मनुष्य की समस्त कलाकृतियों समान्य रूप में तथा साहित्य विशेष रूप में व्यक्ति और समाज का आन्तरिक इतिहास निर्मित करते हैं और आन्तरिक व्यक्ति और समाज की ही स्थूल अनिन्वयित तर्की विभिन्न सामाजिक, धार्मिक और गणनीतिक सन्ध्याओं तथा सम्पत्ता के अन्य उदाहरणों के रूप में होती है। मानव-जीवन के जिस इतिहास में युग-जीवन को पुनर्निमित्त बन की चेष्टा नहीं की जाती वह जमी, विधियों और घटनाओं के स्मृति से अतिरिक्त और क्या है? और, ऐसे इतिहास को साहित्य की पृष्ठभूमि के रूप में दर्शाया जाता तो और भी अनर्थ है।

# निबन्ध

डॉक्टर राजनली पाण्डेय

## हिन्दी-साहित्य के सन्दर्भ में भारतीय मध्य युग

- १ -

निरव के इतिहास का मध्य युग मानवी-आदर्श शती में प्रारम्भ होता है। भारतीय इतिहास में भी मध्य युग के लक्षण मानवी शती के मध्य से मिलने प्रारम्भ हो जाते हैं। इसनिर ऐतिहासिकों ने मुग़ल के लिए ६५०—१२०० ई० के काल को पूर्व मध्य युग और १२००—१७०० ई० के काल को उत्तर-मध्य युग माना है। परन्तु मध्य युग की कल्पना केवल विधि क्रम के ऊपर अत्यन्तम्भित नहीं है; उस युग की प्रमुख राजनीतिक, सामाजिक, धार्मिक तथा आर्थिक प्रवृत्तियों के कारण उसे मध्य युग कहते हैं। हिन्दी-साहित्य के इतिहास में काल विभाजन एक विचित्र प्रकार से किया जाता है। हिन्दी-वैभी लोक-भाषाओं का उदय स्वयं मध्य युग की एक प्रकिया है। भारत में मध्य युग सोलहवीं शती के बाद भी प्रलम्भित रूप से बना रहता है, क्योंकि भारत पर बर्बर आक्रमणों ने देश में अन्धयुगीन अस्थिरता उत्पन्न कर दी और वैज्ञानिक तथा सामाजिक प्रगति के अभाव में प्रायः १५५७ ई० तक मध्य युग का ही प्रभाव रहा। इस प्रकार हिन्दी का अन्तर्-सं-काल, वीर-गाथा-काल, भक्ति-काल तथा रीति-काल सभी मध्य युग के अन्तर्गत आ जाते हैं और हिन्दी के मोटे तौर पर दो ही काल हो सकते हैं—मध्य युग और आधुनिक युग।

पुष्पभूति (उद्भवन) साम्राज्य के पतन के बाद सम्पूर्ण उत्तर भारत प्राचीन और बंशगत राज्यों में बंट गया था। बाण्डवीं शती तक ये राज्य बराबर अस्तित्व में लड़ते रहे। परम्पर पसकारी मुद्रा में श्रुता प्रदर्शन ही इनका आदर्श था और एक दूसरे की सम्पत्ति तथा कथाओं का अपहरण ही राजाओं का पुरोकार्य। जनता के राजनीतिक जीवन का आन्विक मन्दोन्नत भी नष्ट हो चुका था। प्राचीन भारत में राजतन्त्र और गणतन्त्र एक-दूसरे के ऊपर नियन्त्रण रखते थे, जिसने जनता में मार्क्सविक राजनीतिक चेतना बनी रहती थी और वह राज्य के उद्योग और पतन में उसके साथ समवेदना रखती थी। गुप्त-सम्राज्यों ने गरुणों का विनाश किया। उसके बाद राजतन्त्र कमरा: अप्रतिष्ठ होने गए और पूर्व मध्य काल में वे प्रायः विलुप्त निरस्तुय हो गए। इसका परिणाम यह हुआ कि व्यक्ति-मानव्य अथवा व्यक्ति सम्मान, देश भक्ति और राजनीतिक जागरूकता के स्थान पर राज-भक्ति, आन-समर्पण और राजनीतिक उदासीनता ने जगता में घर कर लिया। प्राचीन और बंशगत राज्यों की संरचना भी सामन्तवादी थी। छोटे-छोटे राज्य कई छोटे-छोटे दरारों में बंटे हुए थे। जनता की यक्ति अन्तर् मण्डन और स्थानीय सामन्त के प्राति होती थी।

सम्पूर्ण राज्य की उनके मन और मारना में कोई कल्पना नहीं थी। इस परिस्थिति में इस काल के प्रशस्तिकारों और कवियों के सामने कोई श्रद्धालुदेशीय और राष्ट्रीय कल्पना नहीं थी। वे स्थानीय राज्यों और राजघरों के गुण गाते करने में ही अपनी प्रतिभा की चकलता मानते थे अथवा सामन्ती डाट बाट और विलासिता का चित्रण करने में आनन्द लेते थे। लगभग पाँच सौ वर्षों के लम्बे काल में केवल कान्य कुब्ज के यशोवर्मन के राजकवि भवभूति ने और प्रतिहार-वंश के कुलायुध राजरोखर ने 'रामायण' और 'महाभारत' के राजनीतिक आदर्शों का स्मरण अपने 'महावीर चरित' तथा 'उत्तर-रामचरित' और 'शाल भारत' तथा 'शाल रामायण' में दिलाया। अधिकांश कवि और लेखक अपने प्रशयदाता राजाओं के जीवन चरित्र में उनके यश ही गाते रहे। इस मध्ययुगीन परम्परा को बाणभद्र ने प्रारम्भ किया। बाणभद्र का 'हर्षचरित', यादवतिराज का प्राकृत काव्य 'गौडयहो', परिमल गुप्त का 'नवसाहस्राह चरित', किरहण का 'विजयाह देव चरित', कल्याणकर ग्न्दी का 'रामचरित', हेमचन्द्र का 'कुमारपाल चरित' तथा 'प्राकृत द्वयाश्रय काव्य', अश्वानक का 'पृथ्वीराज निशचय', मोनेरव की 'कीर्ति-कौमुदी', अरिसिंह का 'सुकृतसकीर्तन', जयसिंह का 'हम्मीरमद मर्दन', मेदुतुङ्ग का 'प्रबन्ध चिन्तामणि', नयचन्द्र खुरि का 'हम्मीर महाकाव्य', जयसिंह खुरि का 'वस्तुपाल चरित', आनन्द मङ्ग का 'बल्लाल चरित' तथा गंगाधर पण्डित का 'मण्डलीक महाकाव्य' आदि काव्य सङ्कृत और प्राकृत में राजाओं की यश गाथाओं के रूप में लिखे गए। इसी परम्परा के अनुकरण में हिन्दी के उदय काल के कवियों ने वीर गाथा और वीर-गीति-शैली के अनेक रातों का निर्माण किया। इन हिन्दी के कवियों के सामने दो प्रकार के राजनीतिक दृश्य थे। एक तो भारतीय राज्यों का परस्पर युद्ध और दूसरे भारतीय राज्यों का अरबों, तुर्कों और पटानों से युद्ध। दोनों प्रकार के युद्धों में शूरता प्रदर्शन का काफी अवसर था और कवियों के लिए पर्याप्त सामग्री। इन काव्यों का मुख्य विषय ये—प्रेम और युद्ध तथा उनके स्थायी भाव थे शृङ्गार और वीर।

बारहवीं शताब्दी के अन्त में दिल्ली और कन्नौज के हिन्दू साम्राज्यों के नष्ट हो जाने के बाद अचरि टेट उत्तर भारत में मुसलिम सत्ता का प्रतिरोध बढ़े पैमाने पर बन्द हो गया तथापि राजस्थान, मध्य भारत, गुजरात और उड़ीसा के भारतीय राज वंश बराबर मुसलमानों का विरोध करते रहे। इस्लाम की राजनीतिक शक्ति और धर्म का बितना विरोध भारत में हुआ उतना अफ्रीका और दक्षिण महाद्वीप के किसी देश में नहीं। प्रान्तीय और वंशगत राज्यों ने परस्पर युद्धों और सामूहिक भावना के अभाव से मुसलमानों को भारत में घुस आने का अवसर तो दिया परन्तु उनमें बराबर अहिंसा और स्वार्थ के साथ देश, धर्म और जाति की भावना (धर्म से-धर्म विदेशियों के सामने) अग्रस्थ थी और उनमें व्यक्तिगत शूरता और कष्ट सहन की योग्यता की कमी न थी। अतः वे सोलहवीं शती के मध्य तक बराबर मुसलिम राज्यों से सघर्ष करते रहे। इस प्रकार विरोध का क्षेत्र कम हो जाने पर भी जनता की मानसिक स्थिति इस काल में वही रही, जो दशवीं शती से बारहवीं शती तक थी। राजस्थान और गुजरात के बटुत-से राजा इसी काल में लिखे गए और पहले के लिखे हुए परिवर्धित हुए।

सोलहवीं शती के मध्य में मुगल-साम्राज्य के स्थापित हो जाने पर भी हिन्दुओं की ओर से विरोध और सघर्ष बन्द न हुआ। मेराड़ के राजा सम्राजसिंह ने फिर एक बार हिन्दुओं की राजनीतिक शक्ति का संपादन किया और अपनी राजनीतिक कुशलता से मुगलों के विरुद्ध पटानों को भी अपनी ओर मिला लिया। पानीपत के द्वितीय युद्ध में भारत के अन्तिम नरेश बिक्रमादित्य

हेमचन्द्र ( हेमू ) ने फिर मुगलों का विरोध किया । यद्यपि मुगलों का साम्राज्य पहले के मुसलिम राज्य से विस्तृत था, फिर भी साम्राज्य विस्तार तथा प्रतिरोध और विद्रोह को दवाने के लिए उन्हें निरन्तर युद्ध जारी रखना पड़ा । इसके कारण औरगजेब के समय तक मुगलों की शक्ति शिथिल और हिन्दुओं के राजनीतिक पुनरुत्थान की प्रक्रिया प्रारम्भ हो गई । इस काल की राजनीतिक घटनाओं ने हिन्दू जनता के हृदय को दो प्रकार से स्पर्श किया । जिन राज्यों और व्यक्तियों ने मुगल सत्ता के सामने समर्पण किया उनको तो आत्म-खानि और मर्त्यता ही मिली । जिन्होंने उसका विरोध किया वे ही जनता के हृदय सम्राट् और आदर्श थे । राणा प्रताप, शिवाजी, दुर्गादास, राजसिंह, सिल सुह, विद्रोही मराठे और जाट—ये ही जनता के हृदय को स्पर्श कर सके । हिन्दी साहित्यकारों की यही राजनीतिक पृष्ठभूमि थी । वे विदेशी सत्ता के अन्त और हिन्दुओं के पुनः एक सुव्यवस्थित साम्राज्य का स्वप्न देख रहे थे ।

हिन्दी साहित्य के कुछ इतिहासकारों ने, सम्भवत फुर्कहर और मैक्निक्ल आदि के विचारों से प्रभावित होकर भक्ति साहित्य के उदय पर लिखते हुए उपयुक्त राजनीतिक परिस्थिति की गलत व्याख्या की है । आचार्य शुक्र जी अपने 'हिन्दी साहित्य का इतिहास' में लिखते हैं :

“इतने बड़े राजनीतिक उलट-फेर के पीछे हिन्दू जन समुदाय पर बहुत दिनों तक उदासी सी छाई रही । अदबने पीरुप से इतारा जाति के लिए भगवान की शक्ति और करुणा की ओर ध्यान ले जाने के अतिरिक्त दूसरा मार्ग ही क्या था ?”

किन्तु वास्तव में मध्ययुगीन भक्ति आन्दोलन उत्तर भारत में न प्रारम्भ होकर सुदूर दक्षिण में शुरू हुआ था, राजनीतिक पराधीनता से प्रभावित होकर नहीं, किन्तु यहाँ की शुद्ध वैष्णव परम्परा में धार्मिक धारा के रूप में । इस नव जाग्रत वैष्णव धर्म ने उत्तर भारत की राजनीति को प्रभावित किया । यद्यपि उत्तर भारत में हिन्दू राज बरत तो तेरहवीं शती के प्रारम्भ में ही समाप्त हो गए थे तथापि ऐसे छोटे छोटे जमींदार बने रहे, जिनके पास सैनिक शक्ति भी थी और वे बराबर मुसलिम सत्ता से विद्रोह करते रहे । जहाँ तक जनता का प्रश्न है, (विशेषकर उत्तर प्रदेश और बिहार में) धार्मिक दृष्टि से इस्लाम से उसने कभी हार न मानी । उसके बहुत से मन्दिर तोड़े गए, किन्तु उसने बराबर नये मन्दिरों का निर्माण किया और अपनी धार्मिक चेतना बनाये रखी । राजनीतिक आदर्श और आशा भी कभी लुप्त नहीं हुई । राणा सप्रामसिंह और हेमचन्द्र (हेमू) के बाद भी जय अक्षर का प्रवल प्रताप चारों ओर फैल रहा था तब राणी दुर्गावती तथा राणा प्रताप आदि ने स्वतन्त्रता की आग बुझाने नहीं दी । असफलताएँ हुईं, किन्तु निराशा ने भारतीय जनता को कभी आक्रान्त नहीं किया । इस काल के नियुग्णी मस्त (बानक, कबीर तथा दादू आदि) प्राचीन वेदान्त, योग, ज्ञानाभ्यास भक्ति आदि परम्परा की उपज थे, यद्यपि उन पर सूफी मत का पुट कुछ चढ़ गया था । ये व्यक्तिवादी मस्त सन्त थे, राजनीति से इनको कोई मतलब न था । नव-जाग्रत वैष्णव धर्म लोक सग्रही था, जिसके उन्नायक इस युग में रामानन्द और तुलसीदास हुए । इन वैष्णव मन्तों की प्रपत्ति, दैन्य और दास्य भगवान् के सामने थे, जिसमें सभी ऐश्वर्यों की भावना पुञ्जीभूत होती है, मनुष्य के सामने (जिनमें मुगल-सम्राट् भी सम्मिलित थे) इन्होंने मस्तक नहीं नत किया । 'वीर गाथा' और 'रागों' की अल्पता को वे समझते थे, क्योंकि

उनके पहले के राज-वश और योद्धा भी व्यक्तिवादी थे, जिनकी शूरता के होते हुए भी देश का विशुद्धलन और पतन हुआ। तुलसीदास तो अपने 'कीन्दे प्राकृत जन गुनगाना। सिर पुनि गिरा जागि पल्लवाना।' में स्पष्ट इस श्रोर संकेत करते हैं। इसी प्रकार 'कल्पहि पन्थ अनेक' में निगुणियों के ऊपर व्यंग्य है। उनकी 'रामायण' में भक्ति की प्रधानता होते हुए भी मुख्य प्रतिपाद्य विषय लोक-पर्यादा और लोक-संग्रह है। अन्याय के टमन और राम-राज्य की स्थापना के लिए साधूदिक चेतना, शौर्य, सगठन-शक्ति और नीतिमत्ता की आवश्यकता होती है, जिनकी प्रति-ध्वनि 'रामायण' में पद-पद पर मिलती है। महाराष्ट्र के सन्त समर्थ गुरु रामदास का 'दास बोध' तो राजनीतिक दृष्टि से पतित जाति को उठाने का अमोघ मन्त्र था। लोग संग्रही विष्णु की कल्पना में उदासी और निराशा का कहीं नाम भी नहीं है। इस प्रकार सद्यु-भक्ति-आन्दोलन का सम्बन्ध उस राजनीतिक प्रविद्या से है जिसने भारत में मुगल साम्राज्य को छिन्न-भिन्न कर दिया। मध्य युग तक संसार की सबसे प्रबल मान्यता और प्रेरक-शक्ति धर्म था, वह राजनीति और साहित्य सभी को प्रभावित करता था।

सत्रहवीं शताब्दी के बाद से लेकर उन्नीसवीं शताब्दी के मध्य तक राजनीतिक परिस्थिति को हम मुगलों का हास, नवाबी का उदय, हिन्दू राजनीतिक शक्तियों का पुनरुत्थान और यूरोपीयों का आगमन कह सकते हैं। प्रथम दो राजनीतिक शक्तियाँ पतनोन्मुख थीं। उन्होंने अति भोग और विलासिता को जन्म दिया। उनके प्रभाव से साहित्य भी विलास की सामग्री बन गया। उसमें प्रेम, शृङ्गार और आमोद-प्रमोद की प्रधानता हुई। जीवन के राजनीतिक संकोच, धार्मिक शैथिल्य और भोग-विलास के आधिक्य ने शीति नाल की कविता को जन्म दिया। पुनरुत्थानी राजनीतिक वातावरण में चोर-रस की कविताएँ होती थीं, जो शृङ्गार की पूरक मानी जाती थीं। भारत में यूरोपीय जातियों ने अपनी अर्थ-नीति और कूट-नीति की प्रधानता के कारण अपने जीवन से काव्य को कोई प्रेरणा न दी।

समाज संगठन का सैदान्तिक आधार अब भी वर्णाश्रम व्यवस्था थी, जैसा कि इस काल में लिखित 'स्मृतियों' से प्रबट होता है; परन्तु वर्ण के रूप में कई दूर-व्यापी परिवर्तन हुए। एक तो अश्व वर्णों का उत्कर्ष अर्थान् निम्न वर्णों से उच्च वर्णों में जाने का मार्ग बन्द हो गया; अपकर्ष अर्थान् ऊपर से नीचे उतरने का मार्ग खुला रहा, यद्यपि इस प्रवृत्ति के भी कुछ अग्रवाद पाये जाते हैं। जाति में वर्णों पर विजय प्राप्त कर ली। जाति प्रथा का विस्तार और प्रसार बहुत जोरों से होने लगा। वैश्य वर्णों की बहुत-सी जातियाँ (जो कृषि, गो रक्षा तथा शिल्पादि का काम करती थीं) जैन-वैष्णव-आचार के कारण और व्यवसाय में सत्यावृत्त (सच और भूट) के भेद के कारण वैश्य-वर्ण से गिरकर शूद्रों में गिनी जाने लगीं। इसी प्रकार बहुत से वर्ण च्युन और जाति-च्युन लोग शूद्रों में शामिल होने लगे। परन्तु 'शूद्र' के अर्थ में भी परिवर्तन हुआ। अब शूद्र केवल पारिवारिक दान या जेतिहर धर्मिक नहीं था। वह कोई भी आर्थिक, सामाजिक या राजनीतिक व्यवस्था कर सकता था; शूद्र शब्द का केवल लाक्षण-भाव उसके ऊपर लग जाता था। अतिशूद्रों और अन्यजों की अवस्था कुछ भिन्न अवस्था थी। अभी वे समाज के छोर पर ही पड़े हुए थे और वर्ण समाज उनके साथ वर्तनशीलता का व्यवहार करता था। इसी युग में वर्णों और जातियों की अनेक शाखाएँ-प्रशाखाएँ पड़ीं, कुछ व्याख्याय, कुछ आचार, कुछ सम्प्रदाय, कुछ अन्तर्जातीय विवाह, कुछ नई प्रथाओं को लेकर। इस काल की 'स्मृतियों' सामाजिक नियमों और उपनियमों का विस्तार के साथ विधान करती

हैं और समाज की प्रत्येक इकाई को उसकी सीमा के भीतर कसकर रपना चाहती हैं। भाष्यकारों और निबन्धकारों ने इस बन्धन को और भी दृढ़ किया। मुसलिम आक्रमण के बाद रक्षार्थक शुद्धि और वर्जनशीलता के कारण सामाजिक प्रतिबन्ध और भी कड़े होते गए तथा सामाजिक जीवन में वर्ग-वर्ग और व्यक्ति-व्यक्ति का भेद बढ़ता गया। परन्तु यह सारा भेद भारतीय समाज का आन्तरिक था। इसके ऊपर एक भारतीय सामाजिकता थी और उस समाज की एक केन्द्रीय बलपना थी। ऊँच-नीच-भेद-भाव होते हुए भी उसके बहुसंख्यक सदस्य उसे स्वीकार करके चलते थे; जो उससे असन्तुष्ट थे वे उसकी आलोचना करके भी उसके बाहर नहीं जाते थे। इस्लाम के आने के बाद इस परिस्थिति में परिवर्तन हुआ। इस्लामी सामाजिक व्यवस्था भिन्न थी। उसमें निम्न जातिगत भावना होती हुए भी पान-पान, विनाह-शादी तथा पूजा-पाठ का भेद-भाव नहीं के बराबर था। हिन्दू-समाज के असन्तुष्ट व्यक्तियों के बाहर जाने का रास्ता इस्लाम ने खोल दिया, यद्यपि अधिकार नरमुसलिम इनाम अथवा प्रलोभन से मुसलमान हुए थे। इसका फल यह हुआ कि सामाजिक नियमों की व्यक्तिगत अरहेलना और समालोचना पहले से अधिक बढ़ गई।

यद्यपि मीमांसक अथवा वैदिक-धर्म के अनुष्ठान तथा भोजन एवं विनाह आदि में नियमों की कठोरता थी, परन्तु अन्य सामाजिक कर्तव्यों पर वर्णगत अथवा जातिगत कोई बन्धन नहीं था। जिते सम्प्रदाय अथवा धार्मिक मत को कोई अपनाना चाहे उसकी पूर्ण छूट थी। यह सामाजिक संरोध और धार्मिक स्वतन्त्रता इस युग में भारतीय जीवन के मुख्य अंग बन गए। भागवत धर्म ने सामाजिक बन्धन को कुछ ढीला किया, क्योंकि भगवान् के सामने सख्त-असख्त तथा आर्य और श्लेष्य सभी बराबर थे। इसी प्रकार कई शैव सम्प्रदायों ने भी परम्परागत सामाजिक रूढ़ियों का परित्याग किया। सिद्धों, योगियों और अन्य ज्ञानाश्रयी तथा प्रेमाश्रयी निर्गुणी धार्मिक सम्प्रदायों ने भी सामाजिक उदारता की प्रवृत्ति को प्रोत्साहन दिया। परन्तु इन सामाजिक स्वतन्त्रता-वादी लोगों की संख्या अपेक्षाकृत कम थी। इनमें प्रायः समाज के निम्न स्तर के लोग थे, यद्यपि इनके नेताओं में उच्च वर्ण के भी व्यक्ति थे। समाज का अधिकार भाग सिद्धान्ततः स्मार्त अर्थात् स्मृतियों में विहित वर्णाश्रम व्यवस्था को मानने वाला था। यही कारण है कि मध्य युग में तुलसीदास जी की 'रामायण' सामाजिक दृष्टि से सबसे अधिक प्रिय हुई, यद्यपि उसके ऊपर वैष्णव धर्म का गहरा पुट चला हुआ था।

हिन्दू-समाज में विनाह-संस्था बहुत प्राचीन और दृढ़ थी। किन्तु पूर्वमध्य-काल में बुद्ध तथा विलास का वातावरण होने से गान्धर्व तथा राजस-विवाहों का ही अधिक वर्णन मिलता है। स्वयंवर की प्रथा क्षत्रियों में तब भी प्रचलित थी। 'नैपव' में दम्पन्ती के स्वयंवर का वर्णन श्रीहर्ष ने संस्कृत में किया। 'धृष्टीराज रावो' में संयुक्ता का स्वयंवर लोक-प्रसिद्ध हुआ। लोक में स्त्री के दो रूप थे—एक तो सामाजिक सम्बन्धों में कन्या, पत्नी तथा माता के रूप में और दूसरे शुद्ध स्त्री या यौन रूप में। प्रथम रूप में तो वह वास्तव्य, प्रेम तथा श्राद्ध की पात्र थी और दूसरे रूप में वह भोग और विलास की सामग्री। मानवी प्रेम और देवी प्रेम दोनों में उसका स्थान ऊँचा था। वह प्रेम की प्रतीक और स्वयं प्रेम-रूपा थी। प्रेमाश्रयी कवियों ने इसी रूप में स्त्री का उपयोग किया था। जीवन में स्त्री निःस्वार्थ प्रेम, त्याग, तपस्या तथा कष्ट-सहन की प्रति-मूर्ति मानी जाती थी। तुलसीदास ने स्त्री के रूप में ऐसी ही स्त्री की रचना की। मुगल-साम्राज्य की विलासिता के बाद फिर पूर्वमध्य-काल की अवस्था समाज में लौट आई। शारीरिक प्रेम और

आकर्षण की वृत्ति के लिए अनेक प्रकार की नायिकाओं की कल्पना की गई। नरार्थों के जनानखाने तथा राजाओं के श्रन्तःपुर का जीवन कवियों के काव्य की छाया बन गया। प्रेम के मीठी-मनोवैज्ञानिक दाय पंच और बाहरी प्रभाव सच वहाँ से आते थे।

: २ :

मध्य युग में राजनीति और सामाजिक जीवन से साहित्य को दितनी मेरणा मिली उसके कहीं अधिक प्रेरणा धर्म से मिली। इस युग की प्रधान धार्मिक भावना भक्ति थी, यद्यपि इस मुख्य धारा के अगल बगल में दूसरी भावनाएँ भी काम कर रही थीं। देव, इंद्र, जिन तथा बुद्ध आदि सभी ने भगवान् का रूप धारण किया और उनकी उपासना से ही सत्सार में श्रद्धा-विद्धि मिल सकती थी। इस समय पौराणिक धर्म तान्त्रिक रूप धारण करता जा रहा था। तान्त्रिक धर्म की पूजा पद्धति और उपासना में वैष्णव, शैव, शाक्त और बौद्ध एक-दूसरे के निकट आ रहे थे।

कुछ दार्शनिक बातों ने पुनरुत्थान का प्रयत्न किया, किन्तु वे विभिन्न भक्ति-सम्प्रदायों की दार्शनिक भूमिका और व्याख्या के रूप में ही प्रयुक्त हुए। उत्तर भारत में प्रभाकर और कुमारिल ने मीमांसक वैदिक धर्म कायद को पुनर्जीवित करने का प्रयास किया। इनमें से कुमारिल अधिक प्रभावशाली थे, जिन्होंने वैदिक धर्म-कायद को नवीन भक्ति-मार्ग और मूर्ति पूजा का एक पूरक चंग बना दिया। इन्होंने प्रयत्न से निवेदन की मीमांसा पद्धति तथा वैदिक-ग्रामाण्य सिद्धान्त रूप से बहुसंख्यक जनता द्वारा स्वीकार किया गया। शंकराचार्य ने 'वेदान्त दर्शन' का पुनरुत्थान किया। एक और जहाँ इन्होंने 'उपनिषद्' के सिद्धान्तों की व्याख्या और निम्तार किया वहाँ दूसरी ओर बौद्ध-दर्शन के महायान-सम्प्रदाय के कतिपय सिद्धान्तों को अस्वीकार किया। धार्मिक विचारों में शंकराचार्य शासन थे और सम्प्रदाय में दक्षिण मार्ग के प्रवर्तक। परंपरा के अनुसार वे कामधार्मी बौद्धों और शाक्तों के विरोधी थे।

पौराणिक धर्म इस काल में भी वर्तमान था और धीरे-धीरे वह साम्प्रदायिक रूप धारण करता जा रहा था। 'गवद' और 'अग्नि पुराण' स्मार्त धर्म के पोषक थे, यद्यपि मायान लोग भी इनका उपयोग करते थे। वैष्णव सम्प्रदाय से इनका विशेष सम्बन्ध था, किन्तु आगमों, तन्त्रों और संहिताओं में वर्णित शाक्त धर्म का प्रभाव इन पर जान पड़ता है। 'वारद', 'वराह', 'शामन' तथा 'ब्रह्मवैवर्त' पुराणों में वैष्णव-सम्प्रदाय की सामग्री प्रचुर मात्रा में मिलती है। 'शिव', 'लिङ्ग' और 'कूर्म' पुराणों में शैव सम्प्रदाय के तत्त्व मुख्यतः पाये जाते हैं। इनमें बहुत-ही तत्त्व तो लक्ष्मीश पाशुपत-सम्प्रदाय के हैं।

इसी युग में स्मार्त धर्म में एक सम्मन्वयात्मक पद्धति का विकास हुआ। स्मार्तों ने पञ्च-देवों (विष्णु, शिव, दुर्गा, सूर्य और मण्ड्य) की पूजा साम्प्रदायिक आग्रह छोड़कर अपना ली। उत्तर भारत में यह पूजा-पद्धति बहुत ही लोकप्रिय थी। इसका परिणाम यह हुआ कि पञ्चदेव तो उरलक्ष्य-मान बन गए। यास्तद में वैदिकधर्मी जनता ने सम्पूर्ण देव मण्डल को विना किसी भेद-भान के स्वीकार कर लिया। पञ्चदेवों की मान्यता और प्राचीनता सिद्ध करने के लिए पंच-उपनिषद् लिखे गए हैं, जिनका संयुक्त नाम 'अपार्श्वस्य उपनिषद्' है। कुमारिल के 'मीमांसा' मार्ग और शंकर के 'वेदान्त' से पञ्चदेवोपसक स्मार्त धर्म का पूर्ण मेल हो गया। कुमारिल के लिए

देवता सत्य थे; संस्तर के लिए देवता मायिक जगत् में रहने के कारण पारमार्थिक दृष्टि से अवल्य थे, परन्तु उनके मूल में रहने वाला ब्रह्म सत्य था। इस प्रकार स्मार्त, भोमाग्य और वेदान्त का सुन्दर समन्वय बन गया। रामानुज, रामानन्द तथा गोस्वामी तुलसीदास आदि वैष्णव कवियों की कृतियों में धर्म का यही रूप स्वीकृत किया गया था।

वैष्णव धर्म के माग्यत और पाञ्चरान-सम्प्रदाय तथा उनके साहित्य का विकास भी इस काल में दृष्टिगोचर होता है। माग्यतों ने पञ्चदेतोपासक स्मार्त धर्म को स्वीकार किया, यद्यपि उन्होंने शिव और विष्णु की अभिन्नता पर अधिक जोर दिया और इस गिढान्त का प्रतिपादन करने के लिए 'स्वतुोपनिषत्' नामक ग्रन्थ की रचना की। ये वैदिक पूजा-पद्धति की परम्परा के बहुत निकट थे। इनकी पूजा-पद्धति का पता 'वैष्णव संहिता' से लगता है। इसके विनगीत पाञ्चग्राह-सम्प्रदाय वाले स्मार्त पूजा पद्धति के बहुत मत्त नहीं थे। पाञ्चरान-सहितार्थ नारमीर, कर्नाटक और तमिलनाडु आदि प्रदेशों में पाई जाती हैं, जो लगभग ६०० तथा ८०० ई० के बीच में लिखी गई थी। संहिताओं की संख्या परम्परागत १०८, किन्तु भारत में इसके वहाँ अधिक है। इनमें से 'अगस्त्य', 'नृसिंह', 'दत्तात्रेय', 'गणेश', 'सौर', 'इंशर', 'उपेन्द्र' तथा 'बृहद् ब्रह्म' आदि प्रसिद्ध हैं। इनमें से कई उत्तर भारत में लिखी गई थीं। इन संहिताओं में जो एक विशेष पाठ दिखाई पड़ती है, वह है वैष्णव धर्म के अन्तर्गत शाक्त-सिद्धान्तों का समावेश। इनके प्रतिपात्र विषय हैं—

(१) ज्ञान पाठ (दार्शनिक धर्म-विज्ञान), (२) योग पाठ (योग-शिक्षा तथा पद्धति), (३) क्रियापाठ (मन्दिर तथा मूर्ति निर्माण) और (४) चर्चा पाठ (पूजा पद्धति)। इस सम्प्रदाय का धर्म-विज्ञान बहुत-कुछ 'महाभारत' के नारायणीय आख्यान ने ऊपर अवलम्बित है और इसका दर्शन चेश्वर योग के ऊपर। इसका दर्शन और सृष्टि विज्ञान पञ्च ब्यूहों (१. वासुदेव, २. संकर्षण, ३. प्रद्युम्न, ४. अनिहद तथा ५. ब्रह्मा) में व्यक्त किया जाता है; जो 'साख्य दर्शन' से मिलता-जुलता है। मानव शरीर में गुह्य शक्तियों के चर्चों का वर्णन तथा योग साधना और सिद्धियों का विवरण भी यार्कों की भाँति पाञ्चरात्र संहिताओं में मिलते हैं। इसी प्रकार मन्त्र और मन्त्र भी पाए जाते हैं। इनके महा मन्त्र हैं: (१) 'ओम नमो भगवते वासुदेवाय' और (२) 'ओम नमो नारायणाय।' इनमें से प्रथम भाग्यतों और द्वितीय ओ वैष्णवों में प्रचलित है। इन संहिताओं में वामनामी तरंगी का पूर्णतः अभाव है। इसकी पूजा पद्धति अन्वयों को छोड़कर सभी के लिए उन्मुक्त थी। पीछे अन्वयों के लिए भी इस पंच का द्वार खुल गया। यह पाञ्चरान धर्म महा-भारत काल के बाद सुदूर दक्षिण में सातवीं के द्वारा पहुँचा था और मध्य युग के आरम्भ में प्रथमतः तमिल प्रदेश के आलाजार सन्तों में पाया जाता है। 'नारायण' तथा 'आत्मबोध उपनिषद्' भी वैष्णवों में प्रचलित थे। 'नृसिंहतापनीय उपनिषद्' से मालूम होता है कि नृसिंहान्तर की पूजा भी वैष्णवों में प्रचलित थी। रामायत सम्प्रदाय का उदय भी इसी काल में हो गया था। 'वाल्मीकि रामायण' के छठे काण्ड में राम के इंशरत्व और उसके उपासकों का वर्णन मिलता है, किन्तु एक संगठित सम्प्रदाय के रूप में इसके अस्तित्व का पुराना प्रमाण कोई नहीं पाया जाता। परन्तु 'रामपूर्व तापनीय उपनिषद्' से स्पष्ट है कि आठवीं-नवीं शताब्दी तक रामायत-वैष्णव सम्प्रदाय अस्तित्व में आ गया था। 'अगस्त्य मुतीक्ष्य संहिता' इस सम्प्रदाय का प्रसिद्ध ग्रन्थ था। इसका महामन्त्र 'रामं रामाय नमः' था।

वैष्णव सम्प्रदाय के प्रायः समानान्तर और सम्प्रदाय का विस्तार और विकास हुआ। ये



सम्प्रदाय के पाशुपत और आगमिक दो मुख्य विभाग थे। पाशुपतों के अन्तर्गत शुद्ध पाशुपत, लकुलीश पाशुपत, कापालिक और नाथों की गणना थी। आगमिक में संस्कृत शैव सिद्धान्त, तमिल शैव, काश्मीर शैव तथा वीर शैव सम्मिलित थे। वैशेषिक सूत्रों के भाष्यकार प्रशस्त पाद तथा न्याय भाष्य के लेखक उद्योत्तर प्रसिद्ध पाशुपताचार्य थे। बाण ने अपने 'दर्प चरित' में दिवाकर मित्र के आश्रम का वर्णन तथा अन्य स्थानों में पाशुपतों का उतर भारत में स्पष्ट उल्लेख किया है। लकुलीश सम्प्रदाय के केन्द्र गुजरात और राजस्थान में पाये जाते थे। 'लिङ्ग' और 'वूर्म' पुराण में इसका साहित्य मिलता है। गुजरात के भारपटन नामक स्थान में सातवीं शती की बनी हुई लकुलीश की मूर्ति मिली है। कापालिकों का सम्प्रदाय लोकप्रिय और सगठित नहीं था। उतर भारत में इनके अस्तित्व का उल्लेख भवभूति के 'मालती माघव' नामक नाटक में पाया जाता है। नाथ-पन्थ केवल गर्मास्था में इस काल में पाया जाता था। आगमिकों के शैव और शैव दो विभाग थे। परम्परा के अनुसार इनकी अष्टादश संहिताएँ थीं। इनमें 'शिव सूत्र' और 'मृगेन्द्र आगम' प्रसिद्ध थे। सक्षेप में शैव सम्प्रदाय के सिद्धान्त इस प्रकार थे—शिव पशुपति हैं, जो सम्पूर्ण जीव जगत् स्वामी हैं। मनुष्य पशु है, जिसका शरीर ब्रह्म किन्तु आत्मा चेतन है। उसके भीतर सर्व व्यापी चिच्छक्ति का केन्द्र है। वह पाश से बद्ध है। पाश तीन प्रकार का होता है : (१) ध्यायव (अज्ञान), (२) कर्म (नियम फल) और माया (भौतिक जगत् का उपादान कारण)। शक्ति शिव के अनुग्रह से उद्बुद्ध होती है, जिससे पाश का कर्मनाश और मोक्ष की प्राप्ति होती है। मोक्षवस्था में शिव और आत्मा में अमेद हो जाता है।

शैव और शाक्त सम्प्रदाय का घनिष्ठ सम्बन्ध था और शैव के साथ साथ शाक्त का भी प्रचार हुआ। शाक्त धर्म के ऊपर बहुत-से तन्त्र ग्रन्थ लिखे गए, जिनमें से 'कुम्भिरा मत तन्त्र', 'परमेश्वर मत तन्त्र' तथा 'महा कौलज्ञानविनिर्णय' आदि काफ़ी पुराने हैं और 'वि.इ.रा.स तन्त्रसंहिता' एवं 'चण्डी शतक' आदि कुछ पीछे के। शिव की पत्नी दुर्गा इस सम्प्रदाय की केन्द्र है, यद्यपि अन्य देवियों से भी इसका सम्बन्ध है। क्योंकि शिव अपने शुद्ध रूप में निष्क्रिय हैं और शक्ति में ही त्रिधा-शक्ति केन्द्रित हैं, अतः छष्टि के सारे नार्य शिव की कृपा और मोक्ष आदि उसी (शक्ति) के द्वारा समन होते हैं। इस प्रकार शक्ति का महत्त्व शिव से भी अधिक है। शक्ति के बिना शिव केवल शून्य तुल्य है। पूजा की दृष्टि से शक्ति शिव ब्रह्म से भी अधिक पूजनीय है। शाक्त सम्प्रदाय के दार्शनिक सिद्धान्त 'साख्य' तथा 'वेदान्त' से लिये गए हैं। इसमें 'योग' का विशिष्ट स्थान है। शक्ति अनादि तथा सनातन 'शब्द' हैं; नाद, गिन्दु और बीज उसकी गतियाँ हैं, जिनके द्वारा वह अभिव्यक्त होती है। इस सम्प्रदाय में मन्त्र, यन्त्र, मुद्रा, मण्डल और चक्र का व्यापक और कभी-कभी घोर उपयोग होता था। इसमें वाम मार्ग के तन्त्र काफी थे। मध्य युग में शैव और गायत्र्य सम्प्रदाय भी अस्तित्व में थे, किन्तु उनका प्रचार बहुत सीमित था।

बौद्ध धर्म का हीनयान सम्प्रदाय उतर भारत में अभी जीवित था। सर्वोत्तिवादी 'त्रिनय' और 'अभिधम्म' के अनुयायी चीनी और तिब्बती भाषा में इसी समय हुए। परन्तु धीरे-धीरे महायान ने इससे आनातन कर लिया और स्वयं-स्वात यगदी और परम्परा-विरोधी होने के कारण वाम-मार्गी प्रमातों से अभिभूत हो गया। महायान सम्प्रदाय में नान्तिकारी और विनाशकारी परिवर्तन शाक्त तन्त्रों के प्रवेश कर जाने से हुआ। इसी प्रभाव से बौद्धधर्म का तांत्रिक रूप बना। तन्त्रों के अनुयाय प्रत्येक बुद्ध की एक शक्ति-पत्नी—होती है, जिन प्रकार शाक्त सम्प्रदाय में शिव की शक्ति।

इस केन्द्रीय तत्त्व ने महायान को शुद्ध रूप दिया। शाक्त सम्प्रदाय की तरह इसमें भी मन्त्र, यन्त्र, मुद्रा, आसन, चम, मण्डल, स्त्री, मंदिरा तथा मास आदि वाममार्गी पद्धतियों का सुलभ विचार हुआ। बौद्धों का वज्रयान तो किन्हीं अर्थों में शाक्तों से भी आगे निकल गया। वज्रयानियों ने इस वासनामूलक साधना का समर्थन भगवान् बुद्ध के गार्हस्थ्य जीवन से किया, जो उनके विचार में, सम्बोध और निर्वाण के लिए आवश्यक था। अन्तर केवल इतना ही था कि भगवान् बुद्ध ने भोग के बाद संसार से विरक्त होकर सम्बोध और निर्वाण प्राप्त किया; वज्रयानियों ने संसार-न्याय के बाद भोगपरक साधना की; और उनमें से अधिकांश इसी मंत्रपरक साधना में विनष्ट हो गए। कौन कह सकता है कि उन्हें सिद्धि मिली? इस सम्प्रदाय के आचार्यों में वज्रबोधि और श्रमोत्पन्न प्रसिद्ध थे। बौद्ध धर्म वैदिक परम्परा का विरोधी था। जब उसमें पुनरावर्तन की प्रवृत्ति हुई तो दर्शनों में ईश्वर को मायिक और नश्वर समझने वाला वेदान्त उसको पसन्द आया और पूजा-पद्धति में दक्षिण मार्ग के पदों परम्परा विरोधी वाम मार्ग। परन्तु आस्तिक शाक्त वाम मार्ग में जो शिव और शक्ति का नियन्त्रण था वह श्रीशिवरावटी वज्रयान में नहीं। इसीलिए वज्रयान में स्वतन्त्र और अत्यन्त घोर वासनाओं का ताण्डव हुआ, जो शाक्तों से भी नहीं हो पाया था। इससे बौद्ध धर्म क्रमशः अग्रिय और विनष्ट हुआ।

जैन धर्म ने अपने कठोर आचरण से अपने शुद्ध स्वरूप को बचा लिया। शाक्त-आन्दोलन के प्रभाव से इसने अपने देव-मण्डल में देवियों को स्थान दिया, जो साहित्य और मूर्ति-कला में चित्रित पाई जाती हैं। परन्तु पूजा-पद्धति में उसने दक्षिण मार्ग को अपनाया और शुद्ध किया-कलाओं से अपने को मुक्त रखा। जैन यति-मुनियों ने न्याय के उच्च कोटि के ग्रन्थों का निर्माण किया। हिन्दी की दृष्टि से उनका एक काम बहुत महत्त्व का था। उन्होंने प्राकृत-ग्रन्थों का प्रणयन किया, जो आगे चलकर हिन्दी के लिए भाषा और साहित्य का मार्ग बना। श्वेताम्बर सम्प्रदाय में मानुजक, हरिभद्र और शीलाङ्क आदि ने कई उत्तम न्याय-ग्रन्थ रचे। प्राकृत से बहुत-से लोकप्रिय ग्रन्थ लिखे गए, जिनमें से जयवल्लभ का 'वज्रालङ्कार', हरिभद्र का 'समरैच्छुद्धा' तथा सिद्धर्षि का 'उपमितिभ्रमप्रवृत्तक' आदि ग्रन्थ प्रसिद्ध हुए। कन्नड़ तथा तमिल आदि भाषाओं में इस सम्प्रदाय ने बहुत-से ग्रन्थों की रचना की। समन्तभद्र और उपास्वति आदि ने संस्कृत में लिखा। रविकीर्ति ने कन्नड़ में 'दिनकथे' नामक ग्रन्थ लिखा। दिगम्बर पुराणों में रविपेण का 'पद्म-पुराण' तथा दिनसेन का 'हरिवंश' प्रसिद्ध था। ये पुराण हिन्दू पुराणों के अनुकरण पर लिखे गए।

वैष्णव साहित्य की दसवीं शती से प्रभूत हुई। मुख्य वैष्णव-ग्रन्थ 'रामायण' तथा 'महाभारत' के प्रादेशिक भाषाओं में कई भाषान्तर प्रकट हुए। भागवत धर्म के 'भागवत पुराण' ने न केवल भक्ति मार्ग को उत्थान्त किया, किन्तु परवर्ती प्रादेशिक भाषा-साहित्य को भी कथावस्तु और मानना के द्वारा अनुप्राणित और परिवर्द्धित किया। भागवतों का सर्वमान्य ग्रन्थ 'भागवत' ही है। परन्तु साम्प्रदायिक ग्रन्थों में 'नारद भक्ति सूत्र' और 'शाण्डिल्य भक्ति सूत्र' भी लिखे गए, जो 'भागवत' से अनुप्राणित थे। 'गोपीचन्दन' और 'वासुदेव' उपनिषद् भी इस समय में लिखे गए। तेरहवीं शताब्दी के अन्त में चोपदेव ने 'भागवत पुराण' के आधार पर 'हरिलीला' और 'मुक्ताफल' नामक ग्रन्थों का प्रणयन किया। महाराष्ट्र के भागवतों में ज्ञानदेव अथवा ज्ञानेश्वर हुए, जिन्होंने 'भगवद्-गीता' पर ज्ञानेश्वरी नामक टीका मराठी में लिखी। उन्होंने 'हरिपाठ' तथा 'श्रमृतानुभव' नामक ग्रन्थों की भी रचना की। ज्ञानेश्वर श्रद्धैतवादी थे, परन्तु उनकी साधना में योग का पूरा

पुत्र था। वे नाथ-पंथी परम्परा में गोरक्षनाथ के शिष्य गखिनाथ के शिष्य निवृत्तिनाथ के शिष्य थे। यहाँ पर शैव-योग-भागवत-तत्त्वों का सुन्दर समन्वय दिखाई पड़ता है। भागवत-परम्परा में ही वारहवीं शताब्दी के अन्त में मध्वाचार्य हुए। वे द्वैतवादी थे। इन्होंने 'वेदान्त सूत्र' पर भाष्य और अनुव्याख्यान लिखे। इन ग्रन्थों में शंकर वेदान्त (अद्वैत) और रामानुज के निशिष्टाद्वैत से इनका भेद स्पष्ट प्रकट होता है। अभी तक भागवत-साहित्य में राधा का प्रादुर्भाव नहीं हुआ था। 'भागवत पुराण' में राधा का उल्लेख नहीं है। सबसे पहले 'गोपाल तापिनी' उपनिषद् में राधा का वर्णन मिलता है। किन्तु इसकी तिथि निश्चित नहीं है। प्रारम्भिक सम्प्रदायों में विष्णु स्वामी तथा निम्बार्क के अनुयायियों ने राधा को स्वीकार किया। विष्णु स्वामी दाक्षिणात्य और द्वैतवादी थे। इन्होंने 'गीता', 'वेदान्त सूत्र' और 'भागवत' पर भाष्य लिखा। निम्बार्क तेलुगु प्रदेश में उत्पन्न हुए थे, किन्तु वृन्दारन में आकर बस गए। इनका दार्शनिक सिद्धान्त भेदाभेद था। राधा के स्वरूप के विस्तार में इनका बहुत बड़ा हाथ था।

वैष्णव धर्म के पाञ्चरात्र सम्प्रदाय में भी कई उपसम्प्रदायों का काफी विकास हुआ। आलवार सन्तों के भाव विमोह कीर्तन तथा तमिल भाषा के प्रयोग ने न केवल तमिल प्रदेश में भी वैष्णव सम्प्रदाय को जनता तक पहुँचाया, अपितु दूसरे प्रदेशों में इस प्रकार के आन्दोलनों को अनुप्राणित किया। श्री वैष्णवाचार्यों में नाथमुनि, उपड्रीकाक्ष, राममिश्र, यमुनाचार्य तथा रामानुज आदि प्रसिद्ध हुए। रामानुज निशिष्टाद्वैतवादी थे और इन्होंने शंकर के अद्वैत और भास्कराचार्य के भेदाभेद का बड़ी मुक्ति से परखन किया। रामानुज के अनुगमर मोक्षार्थी भक्त को आजीवन अपने वर्णाश्रम धर्म का पालन करना चाहिए। भक्ति के लिए धर्म और ज्ञान दोनों ही आवश्यक हैं, उनका परस्पर विरोध नहीं है। रामानुज के इस सिद्धान्त को 'समुच्चयवाद' कहते हैं। उत्तर भारत के रामानन्द और तुलसीदास दोनों ही इस सिद्धान्त से अव्यन्त प्रभावित थे। भीमासा तथा हर्मात धर्म का पालन इस सम्प्रदाय के लिए आवश्यक था।

श्री वैष्णव सम्प्रदाय के अतिरिक्त एक दूसरा पाञ्चरात्र सम्प्रदाय मानमाय था। यह पंथ हर्मात-आचार-विरोधी और साम्प्रदायिक था। यह केवल कृष्ण की आराधना करता था और मूर्ति के स्थान पर उनका प्रतीक धारण करता था। तान-वान में इसके मानने वाले छूत-छात का विचार नहीं करते थे। इसमें मूर्तियों को समाधि दी जाती थी। इस सम्प्रदाय वाले दत्तात्रेय को अपना प्रसक्त मानते हैं। इसका प्रचार महाराष्ट्र तथा कन्नड़-प्रदेश में अधिक था। नरसिंह-सम्प्रदाय का प्रचार तेलुगु-प्रदेश में था। 'नरसिंह संहिता' इसका मुख्य ग्रन्थ था। 'नरसिंह उपपुराण' का रूपान्तर तेलुगु भाषा में १३०० के लगभग हुआ।

रामायत सम्प्रदाय में इस समय चोड़ी प्रतिगामी शक्तियों प्रवेश कर गईं। 'श्रध्वासन रामायण' में राम की नया विलकुल नये ढंग से और आध्यात्मिक रूप से कही गई। इसमें अद्वैत, वेदान्त और शक्ति तत्त्वों का भी समावेश किया गया। इसमें राम मायामयुग्म और सीता मायान्द्रिय चिच्छक्ति थी। इसमें समुच्चयवाद के स्थान में पूर्ण नैष्ठिक का उपदेश दिया गया। इस 'रामायण' पर 'भागवत' की छाप थी और यह अपने पूर्वजनों 'श्रध्वासन संहिता', कन्नड़ 'पन्पा रामायण', 'योग वाशिष्ठ' तथा 'श्रद्धभूत' और 'मुमुक्षुसिद्ध रामायण' से प्रभावित था। यह सम्प्रदाय भी पहले तमिल-प्रदेश में उत्पन्न हुआ, जो कन्नडा उत्तर भारत में पहुँचा।

वैष्णव सम्प्रदाय की तरह ही सम्प्रदाय भी अनेक शाखाओं-प्रशाखाओं में विभक्त और

विकसित होते रहे। इनमें ही पाशुपतों का उल्लेख पहले किया जाता है। पन्द्रहवीं शती के एक प्रसिद्ध भाष्यकार श्रद्धातानन्द ने अपने ग्रन्थ 'ब्रह्मविद्याभरण' में इस सम्प्रदाय के मुख्य सिद्धान्तों की रूपरेखा इस प्रकार दी है—(१) पति, विश्व के मूल कारण शिव, (२) पशु, मनुष्य और प्रकृति, (३) योग, (४) विधि (पूजा-पद्धति) और (५) दुःखान्त (मोक्ष)। इस सम्प्रदाय का मुख्य मार्ग था। वे हास, नृत्य, गान, चित्ताहट, निद्रा, रोग, पागलपन में अपने को प्रीमोर रखते थे। लकुलीश सम्प्रदाय पाशुपत की ही एक शाखा था। दोनों के सिद्धान्त एक थे। केवल विधि में कुछ अन्तर था। लकुलीश सम्प्रदाय के साधु मस्म के बटले बालुका में लेटते थे। गुजरात, राजस्थान तथा मैसूर में इसका प्रचार था। कापालिक सम्प्रदाय कभी बड़े पैमाने पर देश में फैला नहीं, किन्तु 'शंकर-दिग्विजय' नामक ग्रन्थ से मालूम होता है कि इसका अस्तित्व था। इसका दर्शन तो पाशुपत तथा शान्त दर्शन के समान ही था, किन्तु इसकी साधना और पूजा-पद्धति बहुत घोर और अरलील थी। नर-बलि, सुरा-पान तथा यौन-अत्याचार का इसमें काफी दौरा था। इसके साधक मुण्डमाला धारण करते और अलौकिक सिद्धियों के लिए यौगिक क्रियाएँ करते थे।

पाशुपत शैवी में नाथ पन्थ इस समय काफी प्रसिद्ध हो रहा था, यद्यपि इसके अनुयायियों का कोई सघटित सम्प्रदाय नहीं था। यह सम्प्रदाय उत्तर भारत, पंजाब तथा राजस्थान आदि में प्रचलित था। तांत्रिक हिन्दू और तांत्रिक बौद्ध दोनों इसका आदर करते थे। पहले इसका सम्बन्ध कारालिकों से था, परन्तु धीरे-धीरे इसने उनके घोर आचरणों का परित्याग किया। गोरखनाथ इस सम्प्रदाय के प्रमुख सन्त थे जिन्होंने नाथ पन्थ को कापालिकों की भयकर पूजा-पद्धति से मुक्त किया। ये यौगिक साधन में हठ योग के प्रवर्तक थे; जिसमें आसन, शोधन, प्राणायाम, ध्यान तथा मुद्रा आदि का प्रमुख स्थान है। दक्षिण में रसेश्वर और आगमिक शैवों के शैव सिद्धान्त और तमिल शैव आदि कई सम्प्रदाय थे। पश्चिमोत्तर भारत में काश्मीर शैव-सम्प्रदाय ने संस्कृत में सच्चकोटि के ग्रन्थ तैयार किये। कर्नाटक और महाराष्ट्र में वीरशैव सम्प्रदाय ने अपना अन्ध्रा संघटन कर लिया। मानभाव वैष्णवों की तरह वीरशैव भी प्राचीन परम्परा के विरोधी, वर्णाश्रम तथा मूर्ति-पूजा को अनावश्यक समझने वाले तथा सामाजिक मामलों में स्वतन्त्रतावादी थे। ये शिवलिङ्ग को अपने शरीर पर वहन करते थे। शाक्तों में एक और तो अभी वाममार्गियों का जोर था, किन्तु दूसरी ओर वाममार्ग की प्रतिविया में दक्षिण-मार्ग अपने को सँभाल रहा था। 'शैवी भागवत' नामक उपपुराण में इस संस्कृत शाक्त-धर्म का पूरा विवरण मिलता है।

बौद्ध-धर्म अपनी मूल मानववादी और नीतिवादी प्रवृत्तियों को त्यागकर ब्रह्मयान तथा चक्रयान की साधना में अपनी अन्तिम सँस ले रहा था। इस समय अनेक तांत्रिक ग्रन्थों की रचना हुई, शक्ति की आन्त व्याख्या करके बुद्ध के नाम पर धीमत्त अष्टाचार हुए, प्रत्येक बुद्ध (हेरुक) अपनी शक्ति (वज्रयोगिनी) के साथ प्रादुर्भूत होता है। इस रूपक से प्रत्येक साधक ने स्त्री-सम्भोग को ही साधना का एक-मात्र मार्ग बना लिया। बंगाल में इस बौद्ध-पन्थ को 'सहज' मार्ग कहते थे। परन्तु इस अष्टामाजिक बौद्ध धर्म की प्रतिक्रिया भी इसके भीतर प्रारम्भ हुई। महायान ने मूल में जिस बोधिसत्व की कल्पना की थी उससे आस्तिक सर्वेश्वरवादी पन्थ का उदय हुआ। विज्ञानवाद के आलय विज्ञान का इसमें मुख्य दाय था और शून्यवाद का पुट। इसके ऊपर श्रद्धातै वेदान्त के अनिर्वचनीयवाद तथा न्याय और शैव सिद्धान्त के ईश्वरवाद का प्रभाव

स्पष्ट है। इस पन्थ ने 'आदि बुद्ध' की बह्वचना की, जो सम्पूर्ण विश्व और प्रत्येक बुद्धों के मूल में है। वह स्वयं है। उसीसे प्यानी बुद्ध, ध्यान-बोधिसत्त्व और मानुषी बुद्ध की उपत्ति होती है। बौद्ध धर्म अपनी जीर्णोन्मेषा में बंगाल और बिहार में प्रायः केन्द्रित था। तांत्रिक कृत्यों के कारण लोक में इसकी अभिप्रेता, मुगलिन आक्रमण तथा इसके भक्तिमार्गी आस्तिक श्रम के सामान्य जनता में विलय के कारण बौद्ध धर्म का सम्प्रदायिक रूप से भारत में अन्त हो गया।

जैन धर्म के श्वेताम्बर तथा दिगम्बर सम्प्रदायों ने तांत्रिक वाम मार्ग के प्रभाव से बचकर सस्कृत, प्राकृत तथा प्रादेशिक भाषाओं में उच्चकोटि के साहित्य का निर्माण किया। इस काल के सबसे बड़े श्वेताम्बर लेखक और शास्त्रकार सर्गु हेमचन्द्र थे, जो गुजरात की राजधानी अनीहिलयाटन में १०८६ से ११७३ ई० तक रहे। उनके प्रसिद्ध ग्रन्थ 'योग शास्त्र', 'वीतराग स्तुति', 'त्रिषष्टि शलाकापुरुष चरित' और इसका परिशिष्ट 'पर्वन', 'महावीरचरित' आदि सस्कृत में थे। उन्होंने 'जैन रामायण' रामचरित की भी रचना की और 'वासुदेव हिरण्य' नामक ग्रन्थ, जो कथाओं का समग्र है, प्राकृत में लिखा। इसके अतिरिक्त न्याय, व्याकरण, अलंकार, रीति शास्त्र, कोप तथा राजनीति आदि विविध विषयों पर शास्त्रीय ग्रन्थों की रचना करके उन्होंने तत्कालीन साहित्य का भण्डार भरा। दूसरे प्रसिद्ध लेखक अमरदेव, मलयगिरि, शान्तिहरि, देवेन्द्रगण, तिलकाचार्य, श्रीचन्द्रसूरि, शोभन और धनपाल आदि थे। इस काल के अन्त में ग्रन्थों और चरितों को सरल सस्कृत और भाषा में लिखकर जैन लेखकों ने एक नई परम्परा साहित्य में चलाई। जिसका प्रभाव हिन्दी-साहित्य पर बहुत पडा। दिगम्बरों का कार्य क्षेत्र धीरे-धीरे दक्षिण में खिसक गया। उनका साहित्यिक काम उतना नहीं हुआ जितना श्वेताम्बरों का, फिर भी उन्होंने समृद्ध और विविध साहित्य का सृजन किया। अमृतचन्द्र और बालचन्द्र इस युग के प्राचीन ग्रन्थों पर प्रसिद्ध भाष्यकार थे। कन्नड के प्रसिद्ध जैन कवियों में पम्प का नाम चिरस्मरणीय है। उन्होंने 'पम्पमात' (विक्रमाजुन विजय) तथा 'आदि पुराण' आदि प्रसिद्ध ग्रन्थ कन्नड भाषा में लिखे। अन्य कवियों में पोन्न, रण्य तथा अभिनव पम्प उल्लेखनीय हैं। अभिनव पम्प का 'पम्प रामायण' बहुत ही उच्चकोटि का और लोकप्रिय ग्रन्थ है, जिसकी रचना लगभग ११०० ई० में हुई थी। जैन तमिल-काव्य 'जीवक चिन्तामणि' भी उत्तम रचना है। इसके पूर्व ही सोमदेव ने 'यशस्तिलक' नामक कथा-ग्रन्थ अत्यन्त सलित सस्कृत में लिखा। नेमिचन्द्र सिद्धान्त चक्रवर्ती, योगीन्द्र आचार्य तथा कामुण्डराय आदि प्रसिद्ध दिगम्बर सम्प्रदाय के लेखक थे, जिन्होंने सस्कृत और प्रादेशिक भाषाओं में रचना की।

धार्मिक दृष्टि से जिस प्रकार भक्तिमार्गी महात्मान पर वेदान्त और अन्य आस्तिक दर्शनों और सम्प्रदायों का प्रभाव पडा उसी प्रकार जैन श्वेताम्बर सम्प्रदाय पर भी। तीर्थङ्करों की बह्वचना के मूल में सनातन ब्रह्म बैसी सत्ता की जैनियों ने स्वीकार किया। पूजा-पद्धति और आचार में श्वेताम्बर और वैष्णव सम्प्रदाय एक-दूसरे के बहुत निकट आ गए। इसी समय उत्तर भारत पर मुगलिन आक्रमण प्रारम्भ हुए और उत्तर भारत का बचा सुचा जैन-समाज क्षिण मिल हो गया। उसकी प्रवृत्ति क्रमशः वैष्णव सम्प्रदाय में विलीन होने की हो गई।

: ३ :

उपर्युक्त विविध धार्मिक तथा दार्शनिक आन्दोलनों और उनके विद्याल साहित्य से

सम्पूर्ण मध्यकालीन हिन्दी-साहित्य प्रभावित था। इस्लामी आक्रमणों के बार बार होने और इस्लाम धर्म के परिन्वय के बाद भी हिन्दू जनता और हिन्दी-साहित्य का अधिकांश अपनी पुरानी परम्परा और देशी धर्म और साहित्य से ही अनुप्राणन और सामग्री प्राप्त करता रहा। उपर्युक्त विशाल साहित्य का अधिकांश—धर्म-विज्ञान, दर्शन, धर्मशास्त्र, शारणीय ग्रन्थ, उच्चकोटि का शुद्ध साहित्य आदि—संस्कृत में लिखा गया था; धार्मिक उपदेश, नीति, जीवन-चरित्र, कथा-कहानियाँ आदि प्राकृत और प्रादेशिक भाषाओं में। क्योंकि हिन्दी लोक माया थी, अतः उसने द्वितीय वर्ग के पूर्ववर्ती साहित्य से अपना सूत्र ग्रहण किया। हिन्दी-साहित्य का सारा प्रारम्भिक अग्रभ्रंश-साहित्य इसी प्रकार के साहित्य का क्रमशः एकमण्ड या रूपान्तर है। धीरे-धीरे प्रादेशिक भाषागत लोक-साहित्य की छद्मि और संस्कृत का हास होता गया। इसका कारण यह है कि इस्लाम के आक्रमण से क्रमशः संस्कृत विद्यालय, पाठशालाएँ, मठ, विहार तथा सत्रादि नष्ट होते गए और वह बड़े पैमाने पर राज्याश्रय से वञ्चित रहे। परन्तु हिन्दुओं का लोक-जीवन कभी इस्लाम से परास्त नहीं हुआ। वह लोक भाषा के माध्यम से खड़ा रहा और इस नये माध्यम का उभने परिष्कार और विस्तार किया। हिन्दी के आदिकाल अथवा बीर गाथा काल का साहित्य भी जैसा कि पहले कहा जा चुका है, पूर्वं मध्यकालीन प्रशस्त्यात्मक जीवन-चरित्रों के आवार पर नई परिस्थितियों में लिखा गया था। इस पर इस्लाम का कोई प्रभाव नहीं था; इस्लाम से उसका सम्पर्क इतना ही था कि वह उसके निरोध में लड़ने वाले वीरों की प्रशंसा में लिखा गया था।

हिन्दी-साहित्य के विकास का दूसरा चरण भक्ति-साहित्य का निर्माण था। इस भक्ति-साहित्य की प्रेरक शक्तियाँ यहाँ से आईं, इसके सम्बन्ध में कुछ दिन पहले तर्क बहुत वाद-विवाद चलता रहा। डॉ० ग्रियर्सन के मतानुसार इसकी प्रेरणा ईसाई धर्म से मिली, जो मद्रास प्रदेश में ईसा की दूसरी तीसरी शताब्दी में पहुँच चुका था। डॉ० तायचन्द ने अपनी पुस्तक 'इनफ्लुएंस ऑफ इस्लाम ऑन इण्डियन कल्चर' में यह सिद्ध करने का प्रयत्न किया है कि छठी सातवीं शती में अरब के मल्लाह और व्यापारी मद्रास के समुद्र-तट पर पहुँच चुके थे और दक्षिण के वैष्णवाचार्यों को उन्होंने प्रभावित और प्रेरित किया। परन्तु जो लोग भारत के प्राचीन और मध्यकालीन इतिहास से परिचित हैं वे इस बात को स्वीकार करेंगे कि कम-से कम सात्वतो (महाभारत-कालीन) के समय से भावुक भक्ति की परम्परा अन्ध गति से भारत में चली आई है और देश और काल क्रम से उसमें उत्कर्ष और अपकर्ष होता आया है। वास्तव में भक्ति, कीर्तन और गेय-काव्य की परम्परा भारत में अत्यन्त प्राचीन है। वह अधिक विकसित रूप में सात्वतों से सञ्चालित होकर मथुरा, मध्य भारत, राजस्थान, अजन्ति, सुराष्ट्र, महाराष्ट्र और कर्नाटक होते हुए द्रविड देश में पहुँची थी। मध्य युग के प्रारम्भ में जब उत्तर भारत पर अरब और तुर्क-आक्रमण होने लगे, उस समय अधिक अनुभूल और स्वरूप वातावरण, सुदूर दक्षिण में, भावुक और प्रदर्शन प्रधान भक्तिमार्ग का पुनः संप्रदण हुआ और इस्लामी अत्याचार का वेग उत्तर में कम हो जाने पर भक्ति-आन्दोलन दक्षिण से पुनः उत्तर भारत में आया। दक्षिणी भक्ति की प्रमुख धारा सगुणमार्गी थी। जहाँ तक नियुंण भक्ति का प्रश्न है वह उत्तर भारत में कई सम्प्रदायों के रूप में थी। इस्लाम का इससे अधिक विरोधी भी नहीं था। इसीलिए यह पहले उत्तर भारत में सुसलिम शासन काल में प्रवृत्त होती है।

सगुण भक्ति के आन्दोलन के पीछे भारतीय इतिहास का एक बड़ा रहस्य है। इसके पूर्व इस्लाम के आगमण के कारण हिन्दुओं का राजनीतिक परामव हो चुका था। उनकी भाषा, धर्म और सस्कृति—सभी स्तरों में थे। परन्तु किसी भी सम्य और सुसंस्कृत जाति का परामव स्थायी नहीं होता, उसके जीवन में पुनरावर्तन, पुनरुत्थान और नव-निर्माण आवश्यकताओं हैं। इसके लिए प्रत्येक युग में अपने अनुकूल माध्यम होता है। मध्य युग में वह माध्यम धर्म था; वही प्रेरक शक्ति थी। विधि-विधानपरक कर्मकाण्ड से यह प्रेरणा नहीं मिल सकती थी और न हठयोगी, सिद्धिमागीं सन्त ही लोक-संग्रह का मार्ग दिखा सकते थे। तान्त्रिकों, वाममार्गियों और सद्गियों को समाज अश्लील और घृणित समझकर पीछे छोड़ चुका था। नियुंणी भक्त भी 'धूँपट के पट खोल' कहकर अपने भोतर ही भगवान् को देखने की चेष्टा कर रहे थे; बाहर के दृश्यमान समाज और राष्ट्र से कोई उनको मतलब नहीं था। इसलिए जीवन के पुनरुद्धार के लिए किसी दूसरे मार्ग की आवश्यकता थी। यह मार्ग 'ईशोपनिषद्' अथवा विवसित रूप में 'महामारत' में गीता के समय से आया हुआ 'समुच्चयवाद' था, जिसका पुनर्संचयन मध्य युग में रामानुजाचार्य ने किया। उत्तर भारत में रामानन्द ने इसका सूत्र पकड़ा और तुलसीदास ने उसका पूर्ण संचयन और प्रचार किया। इस समुच्चय में भक्ति, ज्ञान और कर्म का समन्वय था। परन्तु यह कर्म 'कर्मकाण्ड' के अर्थ में नहीं, अपितु 'लोक संग्रही कर्म' के अर्थ में हुआ। तुलसी के विष्णु अथवा राम का निरग्रह इन्हीं तर्कों से बना था; उनका भगवान् का सगुण रूप मानव—व्यक्ति, परिवार, समाज, राष्ट्र, भाषा, धर्म, संस्कृति आदि में श्रोत-श्रोत था; उन्हींमें वे भगवान् को देखना चाहते थे; वे ही उनकी साधना के माध्यम थे। इस भक्ति-आन्दोलन ने युग-वाणी, युग-युवक और युग-धर्म जनता को दिया। इसके प्रभाव से जनता में आत्मचेतना और आत्मविश्वास आया और कई पुनरुत्थानमूलक सामाजिक और राजनीतिक आन्दोलन प्रवर्तित हुए।

परन्तु सगुण-भक्ति से जहाँ ईश्वर का लोक-संग्रही और मर्यादावादी पेशवर्ष जनता पर प्रकट हुआ वहाँ उसका माधुर्य भी लोगों तक पहुँचा। जो अधिक भावुक और कोमल स्वभाव वाले थे उनको कठोरमनी घनुर्यर राम के बदले मागवत के लीलाप्रिय, गोपीजनवल्लभ, 'पुञ्जीमूतं प्रेम गोपाहनानां' कृष्ण का रूप अधिक पसन्द आया। अतः कृष्ण-भक्ति में इस रूप और मधुर भाव की उपासना की प्रधानता है। इसके लिए भी प्रेरणा पूर्व-मध्ययुगीन साहित्य से मिली थी। 'मागवत पुराण' इसका निर्धारक था और बयदेव आदि कवि इसके उद्गाता। यह मधुर भाव और उससे प्रेरित साहित्य जहाँ सामन्तराजी और विलासी समाज से मिला वहाँ उसने रीति-काव्य और नायिका भेद का रूप ग्रहण कर लिया। गोपीभाव सम्मयता और अनन्यता के बदले मानवी-विलासी और वासनाओं का माध्यम बन गया। इसका बहाव आधुनिक युग की सामाजिक तथा राजनीतिक क्रान्तियों से ही रुक सका।

## छायावादी काव्य-दृष्टि

छायावादी काव्य-दृष्टि को समझने के लिए हमारे पास तीन स्रोत हैं—स्वयं कवियों का अपनी काव्य-कला के सम्बन्ध में वक्तव्य; छायावाद के मान्य समीक्षकों की धारणाएँ तथा स्वतः काव्य। इन तीनों स्रोतों को परस्पर पूरक मानकर ही हम छायावादी काव्य-दृष्टि को सम्पूर्णता दे सकते हैं।

छायावादी कवियों में से 'प्रसाद', माणनलाल, पन्त, 'निराला', महादेवी और 'दिनकर' ने अपनी काव्य-प्रक्रिया और अपने काव्य-सिद्धान्तों के सम्बन्ध में विरादता से लिखा है। 'पल्लव' (१९२८) और 'परिमल' (१९३०) की भूमिकाओं से हमें पता चलता है कि छायावाद के आदि-प्रवर्तक किस प्रकार नई काव्य-भूमि की ओर उन्मुख हुए और वह किस सीमा तक प्राचीन काव्य-भूमियों के प्रति विद्रोह लेकर चले। छायावाद के कवि का सबसे बड़ा विद्रोह काव्यानुशासनों के प्रति था, जो कवि के स्वच्छन्द एवं उन्मुक्त भाव प्रवाह में बाधक होते थे। उस समय तक काव्य ही साहित्य का प्रतीक था। इसीसे निराला की यह उक्ति कि 'साहित्य की मुक्ति उसके काव्य में दीख पड़ती है। इस तरह जाति के मुक्ति प्रयत्न का पता चलता है। मन एक खुली हुई प्ररास्त भूमि में विहार करना चाहता है।' बहुत सार्थक उक्ति थी। निराला के लिए काव्य की मुक्ति का अर्थ था छन्दों के अनुशासन से मुक्ति, और उनका मुक्त-काव्य इस मुक्ति का ही विषयी उद्घोष था। पिछले किसी भी युग में काव्य की ऐसी निर्बन्ध कल्पना सम्भव नहीं थी, जो कवि-चित्त की उन्मुक्तता को इतना बड़ा श्रेय देती। इसीलिए निराला का काव्य नये युग की विद्रोही काव्य-धारा का केन्द्र-बिन्दु है।

'पल्लव' की भूमिका में हमें नये (छायावादी) कवि का विद्रोह कुछ अधिक सुखर दिखलाई देता है। यह भक्ति-काव्य और रीति-काव्य के अन्तर्बाध के प्रति पूर्णरूपेण विद्रोही है। पन्त ने स्पष्ट कहा कि 'उस वज्र के वन में माह-भँकाह, करील-बवूर भी बहुत हैं।' 'अधिकांश भक्त कवियों का समग्र जीवन मधुरा से गोकुल ही जाने में समाप्त हो गया। बीच में उन्हीं-ही संकीर्णता की यमुना पड़ गई; कुछ किनारे रह गए, कुछ उसी में बह गए।' रीति-काव्य के शृङ्गार-भाव में नये कवियों ने वासना की स्थूलता देखी और उन्हींने उसे देश के नैतिक स्वास्थ्य एवं कलात्मक अथवा भावात्मक विकास के लिए बाधा माना। यही नहीं, रीतिकाल का कला पक्ष भी अपनी कृत्रिमता के कारण नये कवि को अमाननीय था।<sup>१</sup>

१. 'परिमल' की भूमिका, पृष्ठ १०।

२. वही, पृष्ठ १४; ७।

३. वही, पृष्ठ ६।

४. वही, पृष्ठ १०।



इस प्रकार हम देखते हैं कि छायावादी काव्य दृष्टि भक्ति काव्य की स्थूल आप्यातिका और रीति काव्य की नायिका भेद विनोदित रूप सृष्टि का विरोध लेकर क्षेत्र में आई और काव्य के बाहिरियों के विषय में वह एक स्वतन्त्र वृत्ति लेकर चली। भाव, भाषा और छन्दों के विषय में गतानुगत प्रयोग उसे अधस्य लगे। परन्तु रीति काव्य की अति आलंकारिकता उसे स्पष्ट ही अप्राप्त थी। नये काव्य का आरम्भ एक नई भाषा (खड़ी बोली) को लेकर हो चुका था, परन्तु पन्त ने 'पल्लव' की भूमिका समाप्त करते हुए ठीक ही कहा कि 'हम खड़ी बोली से अपरिचित हैं, उसमें हमने अपने प्राणा का समीप अभी नहीं भरा, उसके शब्द हमारे हृदय के मधु से सिक्त होकर अभी सरस नहीं हुए। वे केवल नाम मात्र हैं, उनमें हमें रूप रस गन्ध भरना होगा। उनकी आत्मा से अभी हमारी आत्मा का साक्षात्कार नहीं हुआ, उनके हृस्पर्शन से हमारा हृस्पर्शन नहीं मिला।' इसमें सन्देह नहीं कि यद्यपि पन्त और निराला ने भीतर पाठक, मैथिलीकरण युग और हरिद्वीप के काव्य को अपना पथ प्रदर्शक माना है, वे द्विवेदी युग के काव्य को काव्य विहास के मार्ग में अवरोधक मानते थे। उनके लिए नया काव्य द्विवेदी युग के काव्य का ही विनाश था—परन्तु द्विवेदीयुगीन काव्य की चुनियों से वे परिचित थे। उनमें कवि की आत्मा का आवेग नहीं था और रीतियुगीन परम्पराओं के विरोध में उनमें शुष्क और नीरस गद्यारकता की ही काव्य मान लिया था। नई काव्य दृष्टि ने इस विरम स्थिति को परखा और उनमें एक बार फिर काव्य की रसात्मकता प्रतिष्ठापित करनी चाही, परन्तु उसका कहना था कि यह रसात्मकता भक्ति काव्य और रीति काव्य की प्रथित भूमि पर न होकर नये युग की भाव भूमि पर पल्लवित हो—नया काव्य नये युग के प्रतीकों पर आधारित हो और उसमें नये युग की सौन्दर्य निष्ठा तथा स्वच्छन्दता प्रस्फुटित हो।

यह तो हुई विरोध और विध्वंस की बात। परन्तु छायावादी काव्य दृष्टि में निर्माय के तत्त्व और भी अधिक महत्त्वपूर्ण हैं। वास्तव में केवल विध्वंस किसी काव्य धारा को श्रेय नहीं देता, नये काव्य तत्त्वों और नई काव्य भूमियों की खोज ही नई काव्य धाराओं को महत्त्व देती है।

छायावादी काव्य की सबसे महत्त्वपूर्ण खोज कवि या कलाकार के स्वतन्त्र निजी व्यक्तित्व की खोज थी। समस्त प्राचीन काव्य निर्वैयक्तिक था, छायावाद नया माध्याम्य लाया और इसके साथ ही उसने कवि के स्वतन्त्र व्यक्तित्व की भी घोषणा की। कवि ने प्रथम बार "मैं" शैली अपनाई।" उसने बहिर्जगत् को अपने रंग में रँगकर देखा और अपने अन्तर्जगत् की अन्वयम भावनाओं को बाँधी दी। सभी छायावादी कवियों में व्यक्तित्व पर आप्रह मिलता है। प्रसाद को 'शौच', पन्त की 'शौच' और 'उल्लास' और निराला की कीर्तियों कविताएँ कवि के व्यक्तित्व का निस्कोण भाव हैं। राष्ट्रीय कवियों के काव्य में उनकी राष्ट्रीय आत्मा ही काव्य के रूप में दल गई है। कवचन के काव्य में व्यक्ति के मुख दुःख, उसकी आशा निराशा, उसके उपचेतन के दन्द्र इतनी सूक्ष्मता से आलोचित हैं कि उनका कुछ भी पाठक से छिपा नहीं रह जाता। इसी प्रकार मदीदेवी का रहस्यवादी काव्य उनके अन्तर्गम के रंग में और भी चमत्कारक हो उठा है। कवि के व्यक्तित्व की यह अन्यतम स्वीकृति छायावाद की विशेषता है। माजलाल चतुर्वेदी (मार्तीय आत्मा) के शब्दों में—'काव्यों, धीवनों और परधनों पर तो अपने उत्तर प्राप्त है, उनकी आकृतियों और आकर्षणों ने वहाँ जन्म नहीं लिया। उनके जन्म स्थल को यशोदा की

गोद से है,—हमारी कमनमाइट का बोझ सँभालने वाली वह हड़ता, जिसकी मुलगा मे अनन्त जीवनों की एकत्र चिनगायियाँ पृथक्त्व में उतर पड़ती हैं, और लोहे से या बालों से बनी कलन को हिला देने पर किसी जाति का उल्लाप, रिनाम, बेदना और बनिदान बतकर वह आगत, पापर या दीमातों पर उतर आती है।<sup>१</sup> इस विन्धि में कवि या कलाकार के व्यक्तित्व को उसकी सृष्टि से अभिन्न माना गया है। कवि जीवन के प्रकटीकरण की मूल का अनुभव करता है—उसकी “निकम्भी धनियाँ कला के अस्तित्व का स्वामीव्युद्वास है।”<sup>२</sup> कदाचित् कवि-व्यलाकार के व्यक्तित्व की उसमें कौन्सी स्थानना नहीं हो सकती जिनकी माण्डलाल की के इन दृष्टियों में कि श्लकार “अपने युग की सृष्टि के प्रकाश के रंग में हमी भगवान् की प्रापमान, प्रेरक और कल्पक हूँ ही है।”<sup>३</sup>

यह दृष्टि काव्य को क्या समझती है, यह भी देखना आवश्यक है। यह समझ नहीं है कि सभी कवियों की काव्य-सम्बन्धी भावना एक जैसी हो। अतः हमें विभिन्न कवियों के मन्तव्यों का उत्प्रेत करते हुए सम्मान्य समीक्षण की ओर बहना होगा। प्रवाद का कहना है कि “कवित्र वर्णमय चित्र है, जो स्वर्गाय भावपूर्ण मगोज गाना करता है। अंधकार का आघात से, अमर का सत् से, जड का वेतन से और वाद्य जगत् का अन्तर्जगत् से मन्वन्त कौन कराती है? कविता ही न!”<sup>४</sup> इस प्रकार कविता में सर्गात और चित्र कला की सीमाएँ मिल जाती हैं, यह उल्लेख बाध्य है। उल्लेख अन्तराग इसमें महत्त्वपूर्ण है। कविता जगत् के अन्तर्जगत् का सम्बन्ध करती है। उल्लेख द्वारा प्राकृतिक सौन्दर्य आनन्दिष्ठ होकर पूर्वा को प्राप्त होता है। परन्तु इसके भी आधिक महत्त्वपूर्ण यह है कि कविता की मूनि सृजितः आध्यात्मिक है। वह वेतन का विषय है। वह आत्मा की धीमि है। प्रवाद के अनुसार मन्व शक्ति, वाक् शक्ति और मन्व का सम्बन्ध वाक् से बोलने वाली सर्गात (आन्व-शक्ति) आत्मा की तीन मौलिक किन्नरें हैं। काव्य तीनों की सिनेटर बनता है। मन्व के संकल्प और विच्छन्न दो रूप हैं। विच्छन्न दाग वह उल्लेख-निर्द्धर करता है। काव्य का मूल संकल्प है, विच्छन्न नहीं। वह उल्लेख पर आश्रित नहीं है। एक जान्वा विच्छन्न द्वारा होगा है और एक बनता संकल्प दाग। वैशानिक विच्छन्न (त्रिनेत्र, वरु और परीक्षा) द्वारा जान्वा है। कवि का जान्वा प्रथम बनना है। उल्लेख उसे दृष्टा अथवा श्रुति पदा गया है। इस प्रकार काव्य प्रथम उल्लेख हुआ। उल्लेख आवा है मन्व की संकल्पान्तर अनुभूति। जिस कवि में मन्व संकल्पान्तर अनुभूति जितनी अधिक होगी उतना ही बड़ा कवि वह होगा।

आगे चलकर प्रवाद यह भी बताते हैं कि अभिव्यक्ति और अनुभूति काव्य के दो रूप हैं, परन्तु अभिव्यक्ति अनुभूति से एकदम अलग नहीं है। “व्यंजना वस्तुतः अनुभूतिनिरी प्रतिमा का स्वयं परिचालन है, बनेकिसि सुन्दर अनुभूति का विक्रम सौन्दर्यपूर्ण होता है।”<sup>५</sup> “जहाँ आनानुभूति की प्रधानता है, वहाँ अभिव्यक्ति अपने पूर्ण रूप में मन्व हो सकती है।” इस

१. ‘साहित्य देवता’ (अंगुलिधियों की गिनती की पौड़ी), पृष्ठ २०।

२. वही, पृष्ठ २३।

३. वही, पृष्ठ २६।

४. ‘रुन्द गुप्त’ नाटक में मातृगुप्त, १, ३।

५. काव्य, कला और अन्य निबन्ध, पृष्ठ १६।

प्रकार प्रकाश काव्य में शुद्ध आत्मानुभूति की प्रधानता मानते हैं। वे कौटिलमय आकाशों या प्रयोगों के समर्थक नहीं हैं। इस प्रकार छन्द, भाषा, शैली और अलंकार काव्य शरीर बन जाते हैं और कवि की आत्मानुभूति उसकी आत्मा। सचेर में, प्रसाद कविता के स्वरूप को आध्यात्मिक मानते हैं। वे उसे बुद्धिवाद से किसी भी प्रकार सम्बन्धित करने के लिए तैयार नहीं हैं। वह अनुभूतिमयी कवि प्रतिमा का परिणाम है। कवि अपने सम्पूर्ण व्यक्तित्व को लेकर काव्य-वस्तु से साक्षात्कार करता है।

पन्त के अनुसार "कविता हमारे परिपूर्ण चर्यों की वाणी है। हमारे जीवन का पूर्ण रूप, हमारे अन्तरतम प्रदेश का सूक्ष्माकाश ही संगीतमय है, अपने उत्कृष्ट चर्यों में हमारा जीवन छन्द ही में बहने लगता है, उसमें एक प्रकार की सम्पूर्णता, स्वरैक्य तथा संयम आ जाता है। प्रकृति का प्रत्येक कार्य एक अनन्त छन्द, एक अखण्ड संगीत में ही होता है।" यह परिपूर्ण क्षण वे हैं जब कवि की माधुर्य प्रतिमा और कल्पना पूर्णोन्मेष पर होते हैं। इसीलिए कवि कल्पना के सत्य को सत्ये बड़ा सत्य मानता है और उसे ईश्वरीय प्रतिमा का अर्थ समझता है।

निराला की 'कविता', 'कवि', 'स्मृति सुम्बन', 'बनरेला' जैसी कविताओं और अनेक गीतों में कविता-सम्बन्धी उनकी भावना विवक्षित है। उनका कवि कहीं एक और निम्न सत्कार के सहस्रों द्वार भेजता हुआ, अपने सुल से सुल मोटकर अपने आत्म-दान से विश्व को उपकृत करता है, वहाँ दूसरी और वह कल्पना के अलौकिक लोक में विहार करने वाला और प्रकृति के महोत्सव का माधुर्य द्रष्टा है।

रामदुमार वर्मा के मत में "आत्मा की गूढ़ और द्विषी हुई सौन्दर्य-राशि का भावना के आलोक में प्रकाशित हो उठना ही कविता है। जिस समय आत्मा का व्यापक सौन्दर्य निरार उठता है उस समय कवि अपने में सीमित रहते हुए भी असीम हो जाता है।" वे छायावाद को हृदय की एक अनुभूति मानते हैं, जो भौतिक सत्कार के बोध में प्रवेश करके अनन्त जीवन के तन्त्र प्रदह्य करती है। प्रसाद की भाँति रामदुमार भी छायावाद को आध्यात्मिक मानते हुए जीवन में देवी सत्ता का प्रतिबिम्ब खोजते हैं।

माजलाल काव्य को कवि के व्यक्तित्व का ही प्रसार मानते हैं। कवि कर्म में कवि का व्यक्तित्व अनजाने ही उभर आता है। इस दृष्टिकोण से काव्य और कवि दो विभिन्न सत्ताएँ नहीं हैं। स्वच्छन्दतावादी काव्य की यह बड़ी विशेषता है कि कवि और काव्य उसमें एककार हो जाते हैं। "कवि त्रिपय का मोल तोल नहीं करता, वह उसी समय लेखनी उठाता है जब अपनी बेचना को लिखने का भार उससे नहीं सँभलता।" इस प्रकार माजलाल की काव्य में माधुर्यता की प्रधानता देते हैं। वह छायावाद को मँगिया मात्र नहीं समझते। वह वेदान्त से निर्र, उन्मेषे बड़ी वस्तु है।<sup>१</sup>

महारेवी ने छायावाद पर शास्त्रीय ढंग से विस्तारपूर्ण विचार किया है। वह कविता को परिभाषा में बँधने में अग्रगण्यता दिताती है। परन्तु छायावाद के सम्बन्ध में उनकी मान्यनाएँ सुस्पष्ट हैं। वे उसे नये छन्द-बन्धी में हृत्तम-सौन्दर्यानुभूति का प्रकाशन मानती हैं। उनके अनुसार

१. 'पद्मजव' की भूमिका, पृष्ठ १४।

२. 'आधुनिक कवि', पृष्ठ २।

३. 'साक्षिय देवता', पृष्ठ १।

छायावाद स्थूल की प्रतिष्ठा में उगन्न हुआ, इमीलिए उगने इतिहासात्मक यथार्थ चित्र नहीं थिये। छायावाद ने रूटिगत अध्याम वा वर्गगत सिद्धान्ता का सन्ध न देख केवल समष्टिगत चेतना और सूक्ष्मगत सौन्दर्य रूता की ओर हमें जागरूक किया। यह मध्य वर्ग का काय था, अतः उसकी सामाजिक कुण्डलाओं के कारण उनके भाव उग्न में निराशा की भी स्थान मिला। महादेवी छायावाद को सरिलष्ट आन्दोलन मानती है, जिसके अन्तर्गत अनेक 'वाद' (दृष्टिकोण) हैं। छायावाद के अन्तर्गत दुःस्वभागी दृष्टिकोण की उहोंने निस्तुन व्याख्या की है।<sup>१</sup> उनका विचार है कि छायावाद का जन्म बहिर्गत सामाजिक अस्तित्व के अन्तर्गत रूप में हुआ और इस निद्रोह के कारण उसे सामाजिकता का अधिरार ही नहीं मिल सका। कलत, उगने आशाश, लारे, फूल, निर्भर आदि से आत्मीयता का सम्बन्ध जोडा और उनी सम्बन्ध को अपना परिचय बनाकर मनुष्य के हृदय तक पहुँचने का प्रयत्न किया।<sup>२</sup>

दिग्दर्शक का आत्मोचनतात्मक दृष्टिकोण उस समय की चीज है जब वह 'छायावाद' से 'प्रगतिवाद' की ओर बढ़ चुके थे। इमीलिए उह सुन्दर को काव्य का प्रेय मानते हैं और उर-योगिता को उडका श्रेय, एव दोनों के मन्थि बन्धन को सत्काय के लिए आरक्षक समझते हैं। फिर भी अन्य छायावादियों की तरह वह कवि प्रतिमा को एक अनिर्दिष्टनीय और ईश्वरीय मिलक्षय तत्त्व कहते हैं, जिसका सन्तोषप्रद विरलेपण अब तक नहीं हो सका।<sup>३</sup>

उचन वधि को विरचनीन शाश्वत भागों का चितेरा मानते हैं। उनके शब्दों में—“कवि का हृदय केवल कवि का हृदय नहीं है। उसकी हृदय गोद में त्रिकाल और त्रिभुवन सोते रहते हैं, सृष्टिदुष्पुसुँही बच्ची के समान प्रीडा करती है और प्रलय नटरत जलक के समान उष्यत मथान्त है। उसका हृदयाणय गगन के गान, समीरणे के हाथ और सागर के रोदन से प्रतिध्वनित हुआ करता है। उसके हृदय मन्दिर में जन्म जीवग मरण अचिरल गति से नृत्य क्रिया करते हैं।”<sup>४</sup>

ऊपर दी विवेचना से यह स्पष्ट है कि सभी छायावादी कवि काव्य को एक असाधारण, लोकोत्तर एव प्राध्यात्मिक रज्जन प्रक्रिया के रूप में देखते हैं और उनके लिए कवि एक विशेष प्राणी है। कवि का अन्तरतम उनके लिए रहस्यमय है और काव्य प्रक्रिया को वह अनिर्दिष्टनीय मानकर मनुष्य के शेर कार्य व्यापारा से उसे एकत्र भिन्न मानते हैं। काव्य की यह आध्यात्मिक, लोकोत्तर, रहस्यमय व्याख्या कवि के शक्ति न को देखल प्रगण वर देती है और इसीलिए काय कौशल मान या सचेन कार्य-सागर न रहकर अलौकिकता मण्डित बन जाता है।

छायावाद के मान्य समीक्षकों में सर्वश्री नन्ददुलारे वाङ्गपेयी, हजारीप्रसाद द्विवेदी, डॉ० नगेन्द्र, गंगाप्रसाद पाडेय, शम्भूनाथसिंह, डॉ० सुधीन्द्र और डॉ० रामविलास शर्मा अग्रगण्य हैं। दलान्द्र जोशी एव डॉ० देवराज प्रमृति अनेक विद्वानों ने भी इस काव्य धारा के सम्बन्ध में बहुत कुछ कहा है। उनकी मान्यताओं पर भी हमें विचार करना होगा। ये मान्यताएँ बहुत बाद में आई हैं और महादेवी जी की यह शिकायत ठीक ही है कि छायावाद को तो शैशव

१. 'आधुनिक कवि', (भाग १) पृष्ठ १०, १४, १५, १६, १८ से।

२. 'रश्मि' की भूमिका।

३. 'दोप शिला' भूमिका पृष्ठ १६।

४. 'मिहो की ओर', पृष्ठ १२१, १४०।

५. 'मधुशाला' (सम्बोधन) पृष्ठ १४।

में कोई सहृदय आलोचक ही नहीं मिल सका ।

इन समीक्षकों में वाजपेयी की पंडित रामचन्द्र शुक्ल की मान्यता का विरोध करते हुए कहते हैं—“छायावाद को हम पंडित रामचन्द्र शुक्ल जी के कथनानुसार केवल अभिव्यक्ति की एक सांख्यिक प्रणाली विरोध नहीं मान सकते। इसमें एक नूतन सांस्कृतिक मनोभावना का उद्गम है और एक स्वतन्त्र दर्शन की नियोजना भी । पूर्ववर्ती काल से इसका स्पष्ट पृथक् अस्तित्व और महाराई है।”<sup>१</sup> डॉक्टर हजारीप्रसाद द्विवेदी इस काय में परिवादी विहित और परम्परा मुक्त रस दृष्टि के स्थान पर कवि की आत्मायुक्त आवेग धारा और कल्पना का प्राधान्य देते हैं। “रचना का अतिरिक्त प्रवाह और निरिद्ध आरेग—ये दो निरन्तर घनीभूत मानसिक घूर्णितियाँ ही इस व्यक्तित्व प्रधान साहित्यिक रूप की प्रधान जगती हैं, परन्तु वह नहीं समझना चाहिए कि ये दोनों एक दूसरे से अलग रहकर काम करती हैं।”<sup>२</sup> शान्तिप्रिय द्विवेदी छायावाद में कवियों की काव्य चेतना और अन्तश्चेतना का एकीकरण देखते हैं। यद्यपि उनका यह भी कहना है कि छायावाद के प्रमुख कवियों ने “काव्य चेतना को तो मौख्य रूप में ग्रहण किया, अन्तश्चेतना को प्रमुख रूप में।”<sup>३</sup> वह छायावाद को हिन्दी काव्य परम्परा का ही स्वामांसिक विनाश मानते हैं। डॉ० नगेन्द्र उसमें स्थूल से त्रिभुज होकर सूक्ष्म के प्रति आग्रह और नवजीवन के स्वप्नों और कुण्डलाओं का अन्तर्मुखी और वायसी समिश्रण ढूँँदते हैं और प्राकृतिक प्रतीकों के द्वारा मनोमेघ की अभिव्यक्तियों को उसका कला पथ स्थिर करते हैं।<sup>४</sup> डॉ० रामविलास शर्मा का उनके इस दृष्टिकोण से मतभेद है। वे इस काव्य को चेतन मन की भूमि पर ही देखना चाहते हैं और उनके मत में उसमें जीवन की कुण्डा नहीं, भविष्य की मंगलाशा ही अधिक पल्लवित हुई है।<sup>५</sup> डॉ० देवराज छायावाद के कड़े समीक्षक हैं और उनकी ‘छायावाद का पतन’ पुस्तक में हम उनके इसी रूप से परिचित होते हैं, परन्तु अन्य स्थानों पर उन्होंने इस काव्य की एकांगिता का ही अधिक विरोध किया है। उसमें उन्हें जीवन के केवल वैयक्तिक पक्षों की ही विवृति मिलती है, सामाजिक, नैतिक और मानवीय सम्बन्धों की विवृति शिथिल है। फलतः काव्य भूमि का प्रसार अधिक नहीं है।<sup>६</sup>

यह स्पष्ट है कि छायावाद के सन्दर्भ में कवियों की भाँति आलोचकों की भी रथापना एक नहीं है। आश्चर्यकरा इस बात की है कि हम इस काव्य धारा को उसके ऐतिहासिक परिपार्जन में देखें और उसे अतृप्तित हवाई न मानकर अनेक मात्र संवेदनाओं और काव्य प्रविधाओं की सहस्रलपि समझें। छायावाद काव्य का अन्तरंग प्राचीन काव्य धारा की इच्छा अधिक स्पष्ट और संप्राण है। बहिरंग भी अन्तरंग में रँगकर नई वर्णचूट्टाओं से विभूषित हो गया है। कवि के व्यक्तित्व के माध्यम से निर्दोष अन्तर्जगत् से उमीकृत हो गया है और इतलिय यह सारा काव्य विपरी प्रधान है। कवि के अपने चेतन अचेतन, सुप्त दुःख, आशा आकांक्षा, दास-

१ ‘जपरान्तर प्रसाद’ (१९४०)—भूमिका, पृष्ठ १२

२ ‘रोमांचिक साहित्य’ (देवराज वषाण्या) की भूमिका, में पृष्ठ १

३ ‘सांख्यिकी’ (छायावाद का दर्शन) पृष्ठ १०८, १०९

४ काव्य चिन्तन, पृष्ठ २३-२४

५ ‘महादेवी परमा’, (सं० शचीरानी मुट्टे), पृष्ठ १०१-१०२

६ ‘साहित्य चिन्ता’ (छायावादी कवियों का दृष्टिकोण), पृष्ठ १२७

अथ ही कहीं अभिधा द्वारा, कहीं प्रतीक-भाषा द्वारा, कहीं लक्ष्य भाग काव्य की रंग-रेखाओं में बँध गए हैं। निराला और वच्चन के काव्य में छायावादी काव्य की यह व्यक्ति-निष्ठा सबसे प्रमुख रूप में सामने आती है। परन्तु यहाँ हमें व्यक्ति के बहिरंग ही मिलते हैं। व्यक्ति की अन्तरंग-सृष्टि पन्त और महादेवी के काव्य में परिपूर्ण रूप से मिलती है।

यह काव्य स्थूल आध्यात्मिकता, वासनात्मक शृङ्गार और इतिवृत्तात्मक सुधार-भाषना का विरोध करता है और पूर्ववर्ती काव्य की निर्व्यक्तिकता के उमरुध कवि के व्यक्तित्व को उभार-कर रखता है। कवि का अन्तर्बंगत् उसके बहिर्बंगत् को भी जाना दुर्भिक्ष में रंग डालता है और हमें जो रूप सृष्टि मिलती है, वह प्राकृतिक रूप-सृष्टि से भिन्न और विशिष्ट है। काव्य के अन्तरंग में बड़ा परिवर्तन हो गया है। मनुष्य की महान् महिमा का उद्घोष पहले-पहल इसी काव्य में हुआ है और मानवतावाद से प्रभावित होकर कवि ने दुःखों-उत्पीड़नों के विरोध में अपनी वाणी का उपयोग किया है। कवि का मानस बहिर्बंगत् के द्वन्द्वों से उनमौता नहीं करता और उसका उद्वेग अनेकानेक भाव-तरंगों और कल्पन-विधानों में इतनी शक्ति से प्रकाशित होता है कि पाठक उस प्रवाह में बह जाता है। चित्त की यह उन्मुक्तता और कवि की यह संवेदनशीलता ही नये काव्य (छायावाद) को विशिष्ट रूप दे सही है। प्रकृति, मानव, परोक्ष, अन्तस् का छाया-लोक, स्वप्न-कल्प और राष्ट्र-भाव कवि के मन में भिन्न सूक्ष्म संस्कार-विकल्प और भाव-समष्टिओं का निर्माण कर सके हैं, वे ही छायावादी काव्य में निःप्रदास आलेखित हैं। छन्द, भाषा-शैली और अलंकार-विधान के क्षेत्र में कवि ने अपनी भाषना के अनुरूप परिवर्तन किये हैं। जिस मार्ग-सृष्टि को उसने अपने काव्य के अन्तरंग में प्रतिष्ठित किया है, वही छन्दों में अतुल्य, मुक्त-काव्य, विषम चरण पद्य आदि में नियोजित हुई है। भाषा-शैली के क्षेत्र में सभी कवि एक ही प्रकार से उलग नहीं हैं—एक ओर पन्त की तत्सम्बन्धी जागरूकता और गौन्ड्ये-निष्ठा हमें मिलती है, तो दूसरी ओर मातनलाल और दिनकर की रस्युन्दवा और कमी-कमी अराजकता भी मिलती है। परन्तु यह स्पष्ट है कि कवि अपनी भाषा-सृष्टि के अनुरूप भाषा-सौन्दर्य में लागत है और सब कहीं वह सफल ही हुआ है। अंग्रेजी रोमाण्टिक काव्य में भी वर्तमान, शैली, कौटुह और चित्रवर्णन में हम भाषा-शैली की यही विविधता देखते हैं। यही बात अलंकार-विधान के क्षेत्र में है। छायावादी कवियों ने निराला, मान-संबन्धित मुक्त छन्द से लेकर अत्यन्त पणा-त्मक, अलंकरण-प्रधान गीत-सृष्टि तक एक बड़ी काव्य-राशि हमें दी है। परन्तु यह स्पष्ट है कि कवि के लिए अब काव्य यत्न-भंगिमा या कौशल मात्र नहीं है। यह अर्थशास्त्र में यचना नहीं चाहता। उसकी कल्पना अलंकारों के इन्द्र-जाल की बेचकर एक भाव-मगन में रस्युन्द विहार करती है। पन्त के सूक्ष्म भाव-कल्प से लेकर दिग्गज के सुशुद्धनिर्णय निर्माण तक कल्पना का व्यापक विस्तार हमें छायावाद में मिलता है। संक्षेप में, छायावादी काव्य-दृष्टि व्यक्तिनिष्ठ, भावुक, अनुशासन-विरोधी, कल्पनाप्रिय और पूर्वनिष्ठ-प्रधान है। परन्तु सम्पूर्णतः मानवता की होते हुए भी वह सामाजिक प्रक्रिया का स्पष्ट बोध न होने के कारण अराजक और रहस्यमयी ही रह गई है। फिर भी उसने अन्तर्बंगत् के अन्तर्बंगत् को उन्मुक्त किया है और आधुनिक हिन्दी-काव्य को नई दिशाएँ दी हैं।

छायावादी काव्य-दृष्टि और उन्मुक्तता काव्य की अंग्रेजी रोमाण्टिकता में गूँझ खोजी और उदाहरणों की विविधता होने हुए भी बहुत बड़ा साम्य है। छायावाद को भौतिक रोमाण्टिक-

विज्ञान की व्यक्तित्व की अनेक प्रकार से हुई है। उसे बुद्धि के प्रति मान्यता का विरोध (आनंद), दम्प्य साहित्य (वेबे), अतिव्यक्तिगत रूप से प्रकृतित्व (धर्म), मध्य युग की पुनर्जाति (हेन), सौन्दर्य में अद्भुत का संयोग (रुन्डर फेर), साहित्यिक अहं (ब्रुनेवेर), दार्शनिकता से दूर अद्भुत के आध्यात्मिक पक्ष पर चल देने वाला साहित्य (लेवेन एन्डरसन) कहा गया है। प्रो० लुकास ने यह स्पष्ट कहा है कि वास्तव में गैनासिडियन का एक विरिक्त रकार या अस्पष्टनीय दम्प्य मानना एक गलत दृष्टिकोण है—यह स्पष्ट ही आनंद है और इसमें अनेक काव्य दृष्टियों समाहित हैं।<sup>१</sup> छानादा के सन्दर्भ में भी यही कहा जा सकता है। वह अन्तर है कि मनोवैज्ञानिक परीक्षण के अक्षरों दोनों द्वारा वागधों में समान रूप से बहि के अन्वेषण मानस का चेतन मन के प्रति विरोध स्पष्ट रूप से आभासित है। इन वागधों के कवि अनेक मूल-निवास के विरुद्ध चेतन की अनेक अन्वेषण के ही अनेक आश्रित रदते हैं और वे नम्बु-डगन् से समन्वय स्थापित करने में असमर्थ होकर अन्ततः प्रकृति, अक्षरान्ति सौन्दर्य, आदर्श वाचक आदि विषयों की ओर संकल्पित होते हैं।<sup>२</sup> यह एक प्रकार का पलायन ही है। साहित्य में यह भावस्थिति अनेक दिशा तक नहीं टिक पायी और नम्बु-डगन् के आग्रह से कवि एक बार फिर अर्थात्तः भाव-लौक से नीचे उतरकर जीवन के दैनिक सन्तान पर प्रतिष्ठित हो जाता है। अन्वेषण का विप्लव समान हो जाता है और काव्य चेतन मानस की कौटुक प्रक्रिया से सन्तानित होकर नया रूप ग्रहण कर लेता है। समकालीन प्रगतिवादी और प्रगतिवादी काव्य में यही कौटुक प्रकृत मद्दतपूर्ण हो उठी है।



<sup>१</sup> A O Lovejoy—Essays in the History of Ideas (1948), P. 146  
<sup>२</sup> F L Lucas—Literature & Psychology P. 99-100

## उपन्यास-कला का आन्तरिक प्रयाण

यूरोप तथा अमरीका के औप-यासिकों ने आधुनिक युग में अपनी रचनाओं में मानव मन तथा मानव जीवन में अगुरुपता लाने के लिए, कथा को मात्रा में मगुप्त को समूर्त ला उपस्थित कर देने के लिए, उपन्यास को मगुप्त के आन्तरिक जगत् के सन्ने प्रतिनिधित्व की योग्यता तथा क्षमता से समन्वित करने के लिए भौति भौतिक के प्रयोग किये हैं। उनकी प्रतिभा तथा रचना कौराल के प्रमान से उपन्यास का एक प्रकार से बाया बह्य ही हो गया है। उसकी बेश-भूत, साज सज्जा तथा बाह्य परिधान में ऐसा आभूत परिवर्तन हो गया है कि यदि १७वीं या १८वीं शताब्दी के उपन्यास का पाठक रिपवान रिन्डल की भौति रज्ज होकर आज के उपन्यासों के क्षेत्र में पदार्पण करे तो वह आश्चर्य चकित सा अपनी श्रौं मलता रह जाय। आधुनिक काल के ऐसे अनेक औपन्यासिक हैं, जिन्हें मनोरैशानिक कहा जा सकता है। फ्रांस में आन्द्रे मोड एवं मुट, इंगलिस्तान में जेम्स ज्ञायस, रिश्शिनिया सुल्फ, जर्मनी में टोमस मैन तथा अमरीका में फॉर्नर इत्यादि। इन लोगों को औपन्यासिकों का उपन्यासकार (novelist's novelist) कहा जाता है। फारण कि इनमें से अनेक ने अपने उपन्यास के मध्य में अनेक ऐसे अवसर ढूँढ निकाले हैं जहाँ उन्हें अपनी कला का रिबेचन करना पड़ता है और उसकी क्षेष्टता का प्रति-पादन करते हुए यह पतलाना पड़ता है कि उपन्यासकारों के लिए किस मार्ग का अवलम्बन समीचीन होगा तथा पूर्व के उपन्यासकारों की कला में उनकी दृष्टि से क्या दोष थे? पूर्ववर्ती उपन्यासकारों के द्वारा मानव जीवन का समुचित प्रतिनिधित्व क्यों सम्भव नहीं हो सका है?

आधुनिक युग रिश्चलता तथा बिपराद का है। कहीं भी कोई ऐसी विशिष्टता दृष्टि में नहीं आती जिस पर अँगुली रखकर निश्चय पूर्वक यह कहा जा सके कि यही वस्तु है जो सर्व-साधारण रूप में प्राप्त होती है, यही गुण है जो अपनी सर्वव्यापकता के कारण इसे अन्य युगों से पृथक् कर देता है। उपन्यासों के क्षेत्र में भी यही बात लाय होती है। मालूम होता है कि इस युग की अराजकता, व्याकुलता और ज़ितराद को प्रतिनिधित्व में रिश्वास नहीं। उसे अपने प्रतिनिधित्व का अधिकार किसी को देना स्वीकरणीय नहीं। पर साथ ही यह भी उतना ही ठीक है कि इस अस्त-व्यस्तता और अनियमितता की तह में एक शृङ्खला है। अतः उपन्यास साहित्य की इन तीन शताब्दियों की गति विधि को समझने के लिए तथा भूत, वर्तमान तथा भविष्य की स्पष्ट भौंकी लेने के लिए भी एक प्रकार का भेषी वि-यासीकरण, एक व्यापक सिद्धान्त का पृथक्करण, दूसरे शब्दों में सामान्यीकरण (Generalisation) नितान्त आवश्यक है।

ऐसी अवस्था में यूरोपीय उपन्यासों के लगभग तीन शताब्दियों के इतिहास को तथा हिन्दी साहित्य की एक शताब्दी के उपन्यास की गति-विधि को देखकर हम एक ही व्यापक तथा



सर्वसाधारण तथ्य निकाल सकते हैं, जिसके सम्बन्ध में न्यूनातिन्यून मतभेद की सम्मानना हो सकती है। वह यह है कि कथा साहित्य की प्रवृत्ति सदा नाहर से भीतर की ओर पैठने की रही है। स्थूल से सूक्ष्म की ओर रही है। इसका इतिहास बहिर्मुखी से अन्तर्मुखी होने का इतिहास है। यूरोपीय कथा की बात ही छोड़ लीजिए। वहाँ तो कथा-साहित्य के मानव मनोभूयन्तगत प्रयाण की प्रवृत्ति अतिचरमोत्कर्ष पर पहुँच गई है और इससे कारण उपन्यासों में कल्पनातीत परिवर्तन हो गए हैं; जैसे परिवर्तन, जिनको देग्जर चिन्तनशील आलोचक उसके भविष्य के बारे में संशय हो उठे हैं। हिन्दी-उपन्यास साहित्य का साधारण से साधारण पाठक भी इस बात से अपरिचित नहीं कि अब उपन्यासकारों का ध्यान इस ओर केन्द्रित नहीं कि उनके पात्र क्या करते हैं। वे इससे आगे बढ़कर इस बात को अपना लक्ष्य बना रहे हैं कि उनकी 'विचार-प्रतिष्ठा क्या है, वे क्या सोचते हैं और कैसे सोचते हैं। उनकी सूक्ष्म मूल मेरणा क्या है। नदी एक राज मार्ग है, अर्थात् मनोभूयन्तगताभित्य का मार्ग, जिस पर उपन्यास नियमित रूप से प्रगति करता आया है। उपन्यास में उसके प्रचलित नियमों में, कर्बेशन में, क्या सौष्टव्य के निरन्तर हास में, भाषा के लक्ष्मीलेखन में, उपन्यासों की व्याख्यात्मकता में जो कुछ भी परिवर्तन हो गया हो, इन सबका मूल कारण है उपन्यासों में निरन्तर प्रगतिशील आलोचिकता की प्रवृत्ति। अंग्रेजी उपन्यास-साहित्य के सिद्धान्तोक्तन से हम इस निष्कर्ष पर पहुँचते हैं कि इस आन्वन्तर प्रयाण-यात्रा में उठे तीन या चार युगों को पार करना पड़ा है। अर्थात् इस आन्तरिक प्रवृत्ति की मींग के कारण, इसके जबरदस्त तकाजे की वजह से उठे (उपन्यास कला की) चार रूप धारण करने पड़े हैं।

प्रथम युग उन उपन्यासों का है, जिन्हें अंग्रेजी में 'पिकारस्क' (picaresque) और 'ऐपीसोडिक' (episodic) उपन्यास करते हैं। इनमें किसी व्यक्ति की साहसिकता से पूर्ण आश्चर्य व्यक्त कर देने वाली कथाओं की माला गुँथी हुई रहती है। वे कथाएँ एक प्रकार से अपने में स्वतन्त्र हैं, यदि इन्हें स्वतन्त्र रूप में भी देखा जाय तो इनके स्वरूप की हानि नहीं होगी। यदि इनमें योड़ी सम्बद्धता का आभास मिलता है तो केवल इतना भर ही कि नायक को इन घटनाओं के मध्य से होकर गुजरना पड़ता है। उसके जीवन में वे घटनाएँ ही घटित हुई हैं, जिनसे उलझा हुआ सम्बन्ध है। एलिजानेयन युग के कथाकार टमस नारो (१५६७-१६०१) तथा डिलीनी (१५४३-१६०७) के उपन्यास तथा १८वीं शताब्दी के डीको और स्मीलेट इत्यादि इसी श्रेणी के उपन्यासों के निर्माता की श्रेणी में आँगे। इन उपन्यासों में पात्रों में चरित्र-चित्रण का आभाव था है, उनमें उनकी मान-मर्त्य रूप देना ही देतने में आती है। मानो वे ऐसे नर-काल मात्र हों जिनमें प्रार्थना का स्पन्दन नहीं। उनके क्रिया-कलापों का वर्णन अत्यन्त है, पर उच्च अत्युच्चिक के प्रति औपन्यासिक संस्था टटपी है जिसकी अतिव्यक्ति के लिए वे रूप धारण करते हैं। औपन्यासिकों की दृष्टि इस बाह्यात्मकता में इस प्रकार उलझी हुई है कि उन्हें अन्दर भाँड़ने की न तो चिन्ता ही है और न शक्ति ही। प्रेमचन्द के आगमन के पूर्व तक हिन्दी में भी कुछ इसी से मिलनी-जुलनी आरम्भ थी।

दूसरा युग 'प्लॉट नावेलस' (plot novels) का है अर्थात् ऐसे उपन्यासों का, जिनका कथा भाग सुन्दर और सुसंगठित होने के साथ साथ एक स्थिर विचार और अनुभूति से प्रभावित हो। इनमें भी पात्रों की बाह्य क्रियाओं का उल्लेख अत्यन्त होता है, इनके पात्र भी संसार के

रंगमंच पर अभिनय निरत अवश्य दिखलाये जाते हैं। पर अब औपन्यासियों के दृष्टि-क्षेत्र में एक परिवर्तन अवश्य परिलक्षित होने लगा है। वे बाह्य क्रिया-कलापों के साथ उनकी मूल अन्त-प्रेरणाओं को भी देखने लगे हैं। वे अब इतनी ही बात कहकर ही सन्तोष नहीं पर लेते कि पात्रों ने 'क्या' किया, पर आगे बढ़कर यह भी बतलाने का प्रयत्न करते हैं कि 'कैसे' किन्ना और 'क्यों' किया। यदि मनोविज्ञान की शब्दावली में हम अपने विचार प्रकट करें तो हम यों कह सकते हैं कि 'प्लाट-नावेलिस्ट' का सम्बन्ध 'किम्' तक ही सीमित नहीं रहता, बर इतना ही बतलाकर रुक नहीं जाता कि पात्रों ने 'क्या' किया, पर 'कैसे' और 'क्यों' को भी बतलाता है अर्थात् यह बतलाता है कि बाह्य क्रियाएँ 'किस प्रकार' सम्पादित हुईं और 'क्यों' हुईं। इन उपन्यासकारों को हम मनोवैज्ञानिकों के रूप में देखने की कल्पना करें तो इतना ही कह सकते हैं कि प्रथम युग के उपन्यासकार रचनावादी (structuralist) हैं और दूसरे युग के उपन्यासकार प्रक्रियावादी (functionalist) हैं। १८वीं शताब्दी के उत्तरार्द्ध और १९वीं शताब्दी के कुछ प्रारम्भिक वर्षों में इन तीनों को अपनी सीमा में समाहित करने वाले उपन्यासों की रचना हुई। यह रिचार्डसन और फिलिडग का युग था। इन लोगों की प्रतिभा के स्पर्श से 'प्लाट नावेल' का रूप निरंतररूप सामने आया। जहाँ तक रूप विन्यास, बाह्य संगठन और गृह-निर्माण का प्रश्न है इन उपन्यासों पर नाटकों का श्रेष्ठ अधिक है और प्रथम श्रेणी के उपन्यासों पर महा प्रगल्भ-पाव्य (Epic) का। रिचार्डसन ने अपने प्रसिद्ध उपन्यास 'ल्फारिसा' को नाटकीय वर्णन कहा है। हिन्दी में उपन्यास कला के इस रूप का प्रतिनिधित्व प्रेमचन्द के उपन्यास में पाया जाता है।

इसके पश्चात् अंग्रेजी उपन्यास-कला का तीसरा चरण उठता है। इसमें द्वितीय युग के प्लाट-प्रधान उपन्यासों ने बाह्य क्रिया-कलापों को आन्तरिक कारणों से सम्बद्ध करके देला है और इस प्रकार उनमें मानव-मानसिकता का अंश अधिक आ सका है; पर फिर भी उनमें आत्मनिष्ठ व्यक्तित्व का दर्शन नहीं हो सका। प्रथम युग के पात्र व्यक्ति न होकर जाति (type) होकर ही रह गए। हाँ, इतना ही कहा जा सकता है कि व्यक्ति का कुछ अंश आया अवश्य। द्वितीय युग के उपन्यासों को अवश्य चरित्र-प्रधान उपन्यास कहा जा सकता है, पर इसी सीमित अर्थ में कि इस वैविध्यपूर्ण मानव की अनेकरूपता में से कुछेक विशेषताओं को चुनकर पात्रों के व्यक्तित्व में उन्हींकी क्रियाएँ दिखलाई जाती थीं और उनके निपरीत पढ़ने वाले जितने गुण थे उनको निर्ममतापूर्वक उखाड़कर फेंक दिया जाता था। इन उपन्यासों में पात्रों के दो नाम दिये गए हैं— जैसे मिस्टर अल्वर्थी (Alworthy), मिसेज थानर (Mrs Honour)—वे ही इस बात का प्रमाण हैं कि उनका व्यक्तित्व अभी पूर्ण रूप से उभर नहीं सका है। पात्रों को पेशकश से दबाकर उन्हें एक सींचे में डाल दिया जाता था, उनका जीवन-प्रवाह एक बँधी बँधाई प्रणाली से प्रवाहित होता रहता था। नहीं भी किसी भी प्रकार की निष्पत्ता तथा असंगति धोड़ने पर नहीं मिलती थी। वे चट्टान की मूर्ति दृढ़ स्वभाव, उन्नत-चरित्र और महान् व्यक्तित्व-सम्पन्न होते थे। दूसरे शब्दों में वे समतल (flat) होते थे, गोल (round) नहीं। उनमें किसी भी प्रकार के विभास का अवसर नहीं था। वे जो ये सदा वैसे ही बने रहते थे। इससे इतना लाम अवश्य हुआ कि उपन्यासों ने एक सौष्ठवपूर्ण सुगठित रूप पाया, पर वह एक ऊपर से बाहर से चिपकाई हुई यस्तु ही रही, अन्दर से विकसित होने वाली नहीं। बाह्य दृष्टि से पूरी सुक्ति हो नहीं सकी।

साहचर्यपूर्ण प्रयोगों, नई-नई रूढ़ियों और टेक्नीकों को आत्मज्ञान तथा उनकी सम्भावनाओं के धनुमन्धान करने का सौभाग्य प्राप्त हुआ।"

तृतीय युग में हेनरी जेम्स की उपन्यास-कला ने मानव के अचेतन प्रदेश की भावनाओं की अभिव्यक्ति को अन्तः लक्ष्य अर्थ बनाना था, पर फिर भी वहाँ की जो प्रतीकमय अनुभूतियाँ या वे ऐसी थीं कि बिन्दु शब्दों के जाल में, भाषा के जगन में लान्तर मूर्त स्थित जा सकता था, उन्हें प्रेषण करना जाना था, उनके स्वरूप का कुछ आभास दिया जा सकता था, चाहे इस प्रयत्न में इन 'नाति परिचित' भावों का आनुरूप्य प्राप्त करने की साधना में भाषा को अपने अन्तिम बूँद तक ही क्यों न निचुड़ जाना पड़े। परन्तु मानवता की आन्तरिक गहराई में प्रतीकमय अनुभूतियों की लहरे उदती हैं, उनके लिए यह अन्याय नहीं कि वे शक्ति ही हैं, ऐसी ही कि शब्दों के लोचने में टाली जा सकें अथवा वाणी के सहारे अपनी अभिव्यक्ति को मूर्त कर सकें। नहीं, वे स्पर्श सन्देश, प्राण सन्देश, रचना सन्देश भी हो सकती हैं। उनके सूक्ष्म जीवन की एक वह अवस्था भी हो सकती है, जिसमें वे देश, काल और गति से मुक्त होकर अपनी शुद्ध रचना में अवस्थित हों। आज के मनोवैज्ञानिक तथा उनके अद्वैत पाने वाले श्रौंग्यात्मिक इसी मानसिक भित्ति की अन्तर्गत तथा जीवन की समीपतम रेखा को पकड़ने के प्रयत्न में हैं, जिन्हें पकड़ पाने के सारे प्रयत्न कीड़े पड़ते रहे हैं। हेनरी जेम्स के साथ उपन्यास कला जीवन की कितनी गहराई में क्यों न प्रवेश कर गई हो, पर चेतन मस्तिष्क की आधिभयणिक (focal) किरण की एक पतली रेखा वहाँ भी पहुँचनी थी, निवेश का हल्का स्पर्श वहाँ भी पड़ना ही था। पर आज का श्रौंग्यात्मिक आगे बढ़कर उस दिशा स्पर्श देलने वाले मस्तिष्क की पारिपार्श्विक दृष्टि (marginal vision) को ही साथ में रखेगा। उसकी धारणा में वर्गों की फिनासकी के कारण महान् मानसिक हो गई है।

वर्गों का आधारभूत सिद्धान्त है कि सत्ता निरन्तर परिवर्तनशील है। वह आगे बढ़ती रहती है। पर यह परिवर्तनशीलता मूल जड़ गति नहीं, पर चिर सृजनशील, स्वयः स्फूर्त जीवनोत्सव (elan vital) है। सत्ता की वह परिवर्तनशीलता उसकी सृजनशील प्रक्रिया की अभिव्यक्त नैरन्तर्य स्वातन्त्र्य के द्वारा ही जानी जाती है, बुद्धि के कारण नहीं। सकार के पदार्थों का ज्ञान सापेक्षिक होता है, हम एक वस्तु को अनेक वस्तुओं की अपेक्षा में ही जानते हैं। अन्य वस्तुओं का हमारा ज्ञान ऊपरी और बहिरंग स्पर्श होता है; पर स्वातन्त्र्य के द्वारा हम इस काल के चिरन्तन प्रवाह में अपने 'हृत्' के बारे में आध्यात्मिक और प्रमाण ज्ञान प्राप्त कर सकते हैं। बुद्धि सत्ता की गति को अनेक बिन्दुओं में निश्चित कर देती है और समझती है कि वह उन्हें जोड़कर गति को बना लेगी; पर यह भ्रान्त धारणा है। जीवन एक तरल इकाई (fluid whole) है, जिसका प्रत्येक क्षण मूल में प्रलम्बित तथा भविष्य में प्रोद्देहित है। किसी वस्तु के ज्ञान तथा उसकी अभिव्यक्ति में सदा पृथक्त्व रहता है। इन सिद्धान्तों ने हमारे दृष्टिकोण में एक क्रांति पैदा कर दी है। इनकी लेफ्ट चलने वाले उपन्यासों में तो काया कल्प का ही वातावरण उपस्थित हो गया है। आजकल के उपन्यासों का प्रमाण वाक्य यह है, जीवन स्वस्थित रूप से सजाई गई दीप मानिक नहीं है वह तो ऐसा क्योति भरडल है, जो हमारी चेतना को आध्यात्मिक करने भीने और अर्द्ध-पारदर्शक आवरण से आच्छादित किये रहता है। क्या श्रौंग्यात्मिकों का यह कर्तव्य नहीं है कि वे इस परिवर्तनशील, अज्ञेय तथा स्वच्छन्द जीवनोच्छ्वास को विशुद्ध रूप में यथासम्भव बिना किसी विदेशी और बाहरी वस्तु के मिश्रण के पकड़ें,

उसे प्रेक्षणीय बनायें; चाहे उसमें कितनी ही असंगतियों या बटिलताओं का समावेश क्यों न हो। मोटर मॉकडर देखें तो ऐसा प्रतीत होता है कि जीवन एटाटक् (like them) से बहुत दूर की चीज है। किसी दिन के किसी भी एक क्षण को ध्यानपूर्वक देखो, मस्तिष्क पर असंख्य संस्कारों की छाप पड़ती रहती है, कुछ सुदूर, असंगत, क्षणिक और बोधातीत और कुछ इतनी स्पष्ट कि मानो इस्पात की सुई की नोक से खोदी हुई हों। मस्तिष्क के इसी चिर लघु, पर साथ ही चिरजीवी क्षण को अपने कला के जाल में, भाषा के जाल में पकड़कर उसकी गतिशीलता को अभिव्यक्त करना आधुनिक उपन्यास का लक्ष्य है। इस लक्ष्य की साधना के लिए उपन्यास-कला को कितने नाच नाचने पड़े हैं, उचे कितने रूप धारण करने पड़े हैं, यह भीमती विर्जोनिया बुल्फ, जेम्स ज्वायस, मार्शल प्रुस्ट और आन्टो जौद के उपन्यासों को पढ़ने से पता चलता है।

उपन्यास-कला को मानव-मनोवेदान्तर-प्रयास की प्रगतिशील यात्रा की चर्चा हमने ऊपर की पंक्तियों में की है। इस यात्रा के कारण उपन्यास में क्या परिवर्तन हुए इस दृष्टि से विचार करते समय सर्व प्रथम हमारा ध्यान उनकी रचना की ओर जाता है। यहाँ रचना शब्द का प्रयोग हमने उस अर्थ में किया है, जिसके लिए अंग्रेजी में texture शब्द का प्रयोग किया जाता है। मनोवैज्ञानिक उपन्यासों का एक यह भी कर्तव्य है कि वह आधुनिक युग के प्रभाव के कारण बटिल से-बटिलतर होते जाने वाले पात्रों तथा साथ ही पाठकों का साथ दे सकें। उनके साथ न्याय कर सकें, उनके समान-धर्मों हो सकें। दूसरे शब्दों में वह इस रूप में पाठकों के सामने न उपस्थित हों कि वे उसकी असमान-धर्मों, विदेशी तथा अन्य लोक का प्राची समझकर उन्हें सन्देह की दृष्टि से देखें। इसी समान-धर्मत्व के कारण अरस्तू ने 'समक-य' वाले सिद्धान्त का प्रतिपादन किया था। यूरोप के उपन्यासों में मनोवैज्ञानिकता के सिद्धान्तों के साथ-साथ इस समक-सिद्धान्त के पालन का आग्रह बढ़ता सा गया है। और वह जान उस समय से स्पष्ट होती गई है जिस समय में द्वितीय युग रहा है। मनोवैज्ञानिकता का प्रवेश तो रिचार्डसन और फिलिडग के समय से ही हो गया था, मनुष्य को सप्राण, सजीव और सद्बुद्ध्य प्राणी के रूप में देखने की प्रवृत्ति तो उनके साथ ही प्रारम्भ हो गई थी। परन्तु उनकी कथा इतनी निश्चिन्त होती थी कि उनकी रचना (texture) में घनत्व, प्रगाढत्व के लिए अन्तर ही नहीं हो सकता था, उनके चित्र में घनत्व नहीं हो सकता था, उनके षब्द में फ़ाक्ट हो ही नहीं सकती थी। हाँ, उनके गठन (structure) में संयुक्ति ग्राह्य मने ही हो और बढ़ होता भी था। हेनरी फिलिडग के उपन्यासों से बढ़कर कथा-भाग के औष्ठ्य में अधिक चमत्कार देने की कहीं मिल सकता है। पर साथ ही रचना (texture) का विरलत्व, भीमापन, छिद्रता (यदि इस शब्द के प्रयोग की अनुमति मिले तो) भी इनसे अधिक कहीं मिल सकती है। यदि एक छोट्टे-से उपन्यास की सोचा में एक पूरे युग का अथवा एक मनुष्य के पचास-साठ वर्षों के लम्बे जीवन का चित्रण करना उद्देश्य हो तो उपन्यासकार बहुत-सी मानसिक या शारीरिक घटनाओं का परित्याग करके कुछ मुख्य मुख्य घटनाओं को ही स्थान देने के लिए बाध्य है, विवश है। पर दूसरी ओर उन उपन्यासों की लीनिए जिनमें कथा की अपेक्षा बहुत ही छोटी है। ऐसे उपन्यासों में घटनाओं के निर्वाचन में उनकी स्वतन्त्रता से काम नहीं लिया जा सकता, इनमें छोटी-छोटी-सी घटनाओं की भी निश्चिन्त विवृति की विवशता और साचारी उसी रूप में आती है जितनी कि प्रथम वर्ग के उपन्यासों में उन्हें परित्याग करने की। प्रथम वर्ग के उपन्यास पाठक में गहन षब्दत्व, सुन्दर के

गाइडन, प्रतिमा की सूक्ष्मदर्शिता के मातृ नहीं बना सकते। दूसरे वर्ग के उपन्यासों की भेरी में वेम्स ज्वायस, विविनिटा बुल्फ इत्यादि के उपन्यास आँसे। वेम्स ज्वायस के 'सुनित्त' नामक वृद्धकाल उपन्यास में केवल एक व्यक्ति की २४ घण्टे की कथा है, विविनिटा बुल्फ के उपन्यास 'मिसेज डाली वार्ड' में केवल तीन घण्टे की कथा है; और तो और निलिप टायनरी के 'थी विथ मिसेज गुड मैन' (Tea with Mrs Good Man) में केवल एक घण्टे की ही हद हो गई कि हेरिस मेहाय के उपन्यास 'दे शूट हासेड हॉट दे' (They shoot Horses. Don't they?) में तो दो-तीन मिण्ट की ही कथा है, एक आदमी को दो-तीन मिण्ट बाद ही प्राण-दण्ड की सजा सुनाई जाने वाली है, इन्ही बीच में जो स्मृतियों की आँधी उठी है उसे यहाँ बाँधने का प्रयत्न किया गया है। आँधी को बाँधने की कल्पना भी कम रोचक नहीं। इस भेरी के औपन्यासिकों को सुदिपूर्वक, मानवानी से, स्तब्ध होकर अपनी कला के सौन्दर्य के अनुपरोध से कथा की श्रवण को और उसकी तीव्र गति को सीमित करना ही पड़ता है, जिससे कि वास्तविक जीवन के विचारों और भावों तथा उनकी अभिव्यक्ति में अधिकतम सामीप्य और अनुपपता आ सके।

परन्तु औपन्यासिक को इस परिस्थिति में ही संकटपूर्ण समस्या का सामना करना पड़ता है। उपन्यास बनाने अस्तित्व की रक्षा के लिए कथा की माँग करना है, कला की अन्तर्प्रयत्नित प्रवृत्ति बाह्य विधा-कलाओं के उच्च शिखरों की दृष्टा को सन्देह की दृष्टि से देखकर मूल प्रवृत्तियों की तरलता को ही अनगना चाहती है और तिस पर पाठक है, जो उपन्यास के प्रति बनने सन्देह को सदा ही में स्वयं करने के लिए तैयार नहीं। उपन्यास के सुगम्य स्थलों में विचरप करते हुए हरित शादनों का खोजनो वह अमरु करता है। पर सचमुँडासुँक उसके कान भी खड़े रहते हैं, जहाँ कहीं भी कुछ खटका हुआ नहीं कि वह भागा। दो स्वामी की ही सेवा कठिन कही जाती है। यहाँ औपन्यासिक को तीन स्वामिनों की सेवा करके उन्हें संतुष्ट रखना पड़ता है। "अहो भायो महात् कवेः" अतः उसने बनने में इस मार-बदन की योग्यता लाने के लिए परिस्थितियों और उदरदायिन् के अनुपप लचीलानन लाने के लिए टेकनीक, शिल्प विधि आविष्कार कर लिए हैं। उनमें तीन मुख्य हैं—पूर्वदोषि (flash-back), चेतन-प्रवाह (stream of consciousness), काल विपर्यय (Time shift)।

पूर्व-दोषि (flash back) में भी पात्र के जीवन की घटनाओं का वर्णन रहता है। परन्तु प्रत्येक सुकल-जाने उपन्यासों के एक तर्ज और तर्ज-तर्ज उपन्यासकार दिव्य-दोषि-संगन संजय की तरह 'महाभारत' के रण क्षेत्र के दृश्यों के क्लिष्ट उल्लेख की शृंखला, और सीधी रेखा में सींचते हुए यह उपन्यासकार पात्रों के मस्तिष्क में उठाई हुई स्मृति तरंगों के रूप में उपस्थित करेगा। महा प्रबन्धकाव्य (epic) के नियमों का अनुवर्तन करने वाली १२वीं शताब्दी की घटना वैचित्र्यपूर्ण कथाएँ हैं। अथवा नाटकों की तरह कार्य के आदि-मध्य-अवसान के संकेत पर बनने चरमोत्कर्ष को प्राप्त करने वाले १६ वीं शताब्दी के हुसंगठित प्लाट-नवेल (plot novel) हैं, यद्यपि प्रगति की एक सीधी प्रयात्नी होती थी। यदि इन उपन्यासों को एक माला के रूप में देखें तो ऐसा मालूम होगा कि ये जाने-ही-जाने शिखरों पर चढ़ रहे हैं। सूत का पता ही नहीं है। ऐसा नहीं लगता कि सुनेक के हृदय से रस का खून बह चला हो। पर पूर्व-दोषि (flash back) पद्धति में उपन्यास वर्तमान से सम्बद्ध या उसे सार्थकता प्रदान करने वाली घटनाओं को पात्रों के

स्मृति-पत्र के रूप में लिखेला चक्रवा है। ऐसे उपन्यासों में कथा की अग्रधि छोटी अवसर होती है, पर किमी न किमी रूप में जीवन के वृद्धय भी घटका हैं वहाँ स्थान पाती ही है। परतु अपनी ऐतिहासिकता का परित्याग करके, अतीत का चोला उतारकर, वर्तमान का पाना धारण करके सामने आने के कारण उनमें वह सुरासहट, जो पाठक को पकड़ती थी, बहुत ज़रों में दूर हो जाती है। वे घटनाएँ इस पद्धति से अस्थिर सिद्धे जाने के कारण मुख्य कथा भाग से अलग पडी हुई वस्तु न रहकर उधोके प्राणों की एक साँस बन जातीं हैं, उन्नी अन्नी ही जानी हैं, सनायीय और सवर्गों। वास्तव में देना जान तो उदगात्रा को इस प्रकार से ए गित कर देने से उनमें मानवीयता, या कहिए मनोविज्ञान का सन्निवेश अधिक हो जाता है, उनमें एक वर्तमानता आ जाती है, जो केवल वर्तमान ही नहीं रहती पर उनसे अधिकतर समृद्ध, पुष्ट, और समरहण वर्तमानता होती है। वर्तमान एण तो अपने में अति लुद्ध, अलर और अशिव होता है पर यदि वह अतीत को अनुपाणित करके, अर्थात् अपनी साँस उन्में फूँकर, उसे समाण करके उसके अंधे पर बैठ सके तो बहुत ही भव्य और विशालादृति का दृश्य पडा कर सकता है। हमने देवदत्त को देना और हमें शांति दृष्टा कि "अर्थ देवदत्त" काट में दस वर्षों के पश्चात् फिर उधे कागस में देला और हमें ज्ञान हुआ "लोअर्थ देवदत्त" और वह वही देवदत्त है। यह ज्ञान, जिसे प्रत्यभिज्ञा कहा जाता है, पूर्ण ज्ञान से सर्वथा भिन्न है। परिमित वस्तु के पुनः दर्शन के समय जनीतामिन्न वैशिष्य सहित जो प्रतीति होती है वही प्रत्यभिज्ञा है, कहना नहीं होगा कि यह प्रतीति उस प्रतीति से कहीं मन्थतर है, उन्न्तर है जो अतीत की अस्ति-भित्ता में हुई होगी। अत आज की उपन्यास कला अपनी प्रधान पर लतु और संमिन्न कथा को इस प्रत्यभिज्ञा सममित अतिरिक्तदेशत्व को भी साथ साथ मिलानकर उदीत कर देने की योजना करती है और मानो कहती है कि मैं वा मेरी कथा "गर्द राह" का निवृत्ता भो ही हो पर अंधी के साथ जो है, इसमें भक्ता के मत म्भरो का उमात्र मिला हुआ को है। इस दृष्टि से 'शेरार' में भी कथा है इसे बीन उस्वीकार करेगा, पर आप पक्षना करें कि यह कथा एक सान के धनीभूत विज्ञान के रूप में देखी न जाकर और प्रत्यभिज्ञा पद्धति पर कहीं न जाकर उती एक सीधी लकीर पर चलने वाली पद्धति पर कही जाती तो वह कितना न लुद्ध को देती। इस पद्धति की आत्र का औपन्यास जाने या अनजाने रूप से अपनाता चला जा रहा है। अमेरी में हेनरी जेम्स तथा मेरिटिय हत्य दि की रचनाओं को इस पद्धति का पूर्ण अनाम्य मिला है। जो ही, आत्र का उपन्यास, समय के उरीदन, यथेच्छाचार, अत्यागर (tyranny) के विगद वस्तु पाश से आत्र बहुत कुल मुक्त है, जिसने उनके प्राणों को निवान-कर सुन्दर वाग्नी मुनुआ बना डाला था। हिन्दी के एक उपन्यासकार हैं नरोत्तमप्रसाद नागर, उन्होंने अपने उपन्यास में 'गिन के तारे' (यही उपन्यास का नाम है) उगा दिए हैं। इसमें भी अन्ति उपन्यास के प्रधान कथा भाग की अग्रधि का उल्लेख नहीं किया गया है। पर यह अन्तर है कि यहाँ पर भी उपन्यास का बलेवर इस पूर्व दीप्ति (fish back) द्वारा पुष्ट हुआ है। शक्ति, शक्ति या आशा की कथा सीधी न प्राप्त होकर, अपनी स्वयं सत्ता की पीषणा न करती हुई मुख्य कथा की गेद में ही फलती फूलती मिलजाई गई है, अत पकड़ती नहीं। उधा प्रकार जिस प्रकार कि माँ की गो में चिपके बागद का पार्थम्य बहुत कुल माँ के साथ पुलकर तदाक्षर सा हो दीख पड़ता है।

नूतन ढंग के उपन्यासों में भी यतीत की घटनाओं का महत्त्व नहीं है। क्या की अग्रवि मने ही छोटी हो, एक घण्टे की या एक दिन की। पर इग छोटी-सी अग्रवि का भी महत्त्व इमी-में है कि वह अपने भूलपूर्व इतिहास की सृष्टि है, उसके वर्तमान रूप के निर्माण में इतने बड़े विशाल अतीत का हाथ है। पात्र का वर्तमान रूप, उसके मनोभाव, प्रतिभया, विचार, इच्छा, अनुभूति सब अतीत से सम्बद्ध हैं, अतः उनसे कोई औपन्यायिक उपना रिप्ट छुड़ा नहीं सकता, उनको स्थान देना ही होगा। हाँ, ऐसे उपन्यासों में वे अतीत की घटनाएँ पहले के उपन्यासों की मूर्ति विचित्र पुराण की तरह लबाबर नहीं रची जायँगी, वे पात्रों के मन से छुनकर आयँगी, पात्रों की वर्तमान स्मृति तरंग की लहरों पर तैरती हुई आयँगी। अर्थात् वे वर्तमान होकर आयँगी उनका अतीतान दूर हो जायगा। वे गहर से चिपकाई चीक न होकर वर्तमान का अंग बन जायँगी। और इस ढंग से उपस्थित भिन्ने जाने के कारण, अर्थात् पात्र जो गत घटनाओं पर जीने वाला न रहकर एक परिचित द्रष्टा हो गया है, एक उसकी प्रत्यभिज्ञा या मानसिक प्रतिभिया में निमज्जित होकर अपने के कारण "पाक विष" होकर "बहु मराल" हो गया है। अतीत वर्तमान से होकर वर्तमान के आलोक में पीछे मुड़कर देखा गया है, अतीत को अतीत बनाए रखकर उसके अधिकार को अनुप्राण रफर आगे की ओर नहीं देखा गया है। जैसा कि प्राचीन औपन्यायिक करते आ रहे थे। वास्तव में देखा जाय तो उपन्यास रत्ना की प्रगतिशील मनोवैज्ञानिकता और आत्मनिष्ठता ने घटनाओं की घटनाओं के रूप में नहीं रहने दिया है। वे तो अब पात्र के मनोवैज्ञानिक चित्र के आधार मान रह गई हैं। जो हो, इतना अग्रिम है कि जिन उपन्यासकारों ने थोड़ी सी उपन्यास कला की आत्मनिष्ठता, अन्तर्प्रवेश (inward march) की गति को पहचाना है, उनकी वर्तमानता की छोटी ली को अतीत के क्षेत्र में ले जाकर उद्भासित करते रहने की प्रवृत्ति बढ़ती गई है।

यद्यपि इस पद्धति से उपन्यास कला को बहुत सहायता मिली है पर आगे बढ़ने पर, इसकी शक्ति की परीक्षा होने पर इसकी सीमाएँ भी सामने आईं। यह पता चलने लगा कि जहाँ इस प्रयोग से अनेक सुनिघाएँ प्राप्त हो सहीं, वहाँ उनकी ऐसी सुटियों भी दीटने लगीं, जिनका परिमार्जन आवश्यक था। इस पद्धति से उपन्यास की समग्रता में आनुपातिकता और सन्तुलन की स्वरूप हानि होती थी। दूगरी बात यह है कि इनके द्वारा पाठकों के अन्दर अभिनयशील एंगल और तारकालिकता के भाव की अमोत्यति में बाधा होती थी। कारण कि क्या के एक शृद्धश का चित्रण इस ढंग से होता था, मानो वे हो गएँ हों, वे भूत हो, निष्ठा प्रत्यय (क, कस्तु) का विषय हों, परन्तु प्रधान क्या के होते हुए वर्तमान में 'भवत्' रूप में 'शतृ' और 'शानच्' प्रत्ययों के विषयीभूत में उपस्थित विद्य जाता था। इस तरह क्या को दो क्षेत्रों में पॉव रखने के कारण उसमें थोड़ा अशुल्लन आ जाना स्वमात्रिक था।

इस दोष का कुछ कुछ परिमार्जन चेतना प्रवाह पद्धति के द्वारा हुआ। पहले हमने जिसे पूर्व दीप्ति (flash back) पद्धति कहा है उसमें यद्यपि घटनाओं को वहाँ से उठाकर मानसिक स्तर पर लाया जा सका, उसमें तीन वस्तुओं, सत्ता, इदन्ता के साथ उनके सम्बन्ध ज्ञान या स्मृति के पुट से मान्य की अनुचिन्तनशीलता, मात्र प्रणय रूपता (contemplativeness) अग्रिम आई, पर अभी तक उसके मात्र प्रणय या अनुचिन्तनशील रूप के साथ उसका रात्रिय, बाह्य विचारक रूप अर्थात् वह रूप, जिसे ग्राहरी नियाओं और प्रतिभियाओं के माध्यम से ही

प्रकट होने की प्रवृत्ति होती है, जो उपन्यासी के प्लाट के चौगहे पर आकर सेरे बाजार अपने स्थूल प्रदर्शन का इच्छुक होता है, साथ लगा ही रहा। अरस्तू ने प्लाट को कार्य की अनुकृति कहा था, बाह्यघटनाओं का मिम्यास (imitation of action - contexture of incidents) कहा था, परन्तु इस नई पद्धति के द्वारा सारी घटनाओं को बाह्य संसार से हटाकर मानसिक संसार में बैठा दिया गया। इस कारण उनमें अधिक सूक्ष्मता आई, वे अधिक प्रभावपूर्ण हो उठीं। इसमें मानवीय चेतना की निवृत्ति, उनकी तरलता, अनुरूपता, किसी रूप-रेखा को अपने प्रवेग से मटिया मेट कर देने वाली आन्तरिकता, प्राणवशा के स्वरूप की खदा करना औपन्यासिक का ध्येय होता है। यही कारण है कि इस ध्येय को लेसर अग्रसर होने वाले उपन्यासों में प्लाट का बन्धन द्विगुण-त्रिगुण हो जाता है, कारण कार्य की शुद्धता से यह नियन्त्रित नहीं होता, आदि-मध्य अज्ञान के नियमों का प्रतिबन्ध इस पर नहीं लगता, वे सब नियम और प्रतिबन्ध हैं और इनका महत्त्व भी कम नहीं है। पर इनका प्रभाव क्षेत्र बाह्य जगत् है, आन्तरिक या चेतना-जगत् नहीं। जीवन को, उसके चैतन्य प्रवाह को टुकड़ों में विभक्त करके उसे किसी व्यवस्था या प्रणाली में बाँधा नहीं जा सकता। ऐसा करना उन्हें झुठलाना है, उन के स्वरूप को नष्ट कर देना है। चेतना-प्रवाह में आदि मध्य अज्ञान विन्दु नहीं हो सकते। किया सान्त होती है, उसका अन्त निश्चित होता है। एक बार हुई यह समाप्त हो गई, चाहे उसके प्रमाण दीर्घ-व्यापी क्यों न हों। उस पर समय का बन्धन होता है। चूँकि उसका अन्त निश्चित है उसका आदि मध्य का भी निश्चय है, परन्तु हमारे अन्तर्जीवन की चेतना, अनुभूति, भाव, और आत्मनिष्ठ जीवन और उसके सम्बन्ध साहचर्य (association) के प्रवाह की समाप्ति कहीं नहीं है। ऐसा नहीं होता कि उनको अनुभूति हुई और समाप्त हो गई, तरंग उठी, बुलबुले उठे और विलीन हो गए। किसी बाहरी रूप-विधान की वश्यकता उन्हें स्वीकार नहीं। यदि उन पर किसी बाहरी रूप-रेखा का बन्धन है तो यह आगका दिया हुआ है, आपने अपनी सुविधा के लिए एक ऐसा रूप-प्रदान किया है जो उसका अपना नहीं है। प्लाट तो प्लाट, उन्हें शब्दों का माध्यम भी स्वीकार नहीं, वे शब्दों के बन्धन को भी स्वीकार नहीं करता। वे अनुभूतियों और भाव शाब्दिक नहीं, वे शब्दों के बन्धन को भी स्वीकार नहीं करते वे अनुभूतियों और भाव शाब्दिक नहीं, वे शाब्दिकैतर (non-verbal) भी हो सकते हैं, वे ऐसे भी हो सकते हैं कि मान स्पर्शनीय ही हों।

इस चेतना प्रवाह (stream of consciousness) शब्द का प्रयोग सर्वप्रथम विलियम जेम्स ने किया था। अपनी प्रसिद्ध पुस्तक 'प्रिंसिपल्स ऑफ साइकालोजी' (१८९०) में उसने लिखा था : "गतिचक्र की प्रत्येक निश्चित मूर्ति उसमें स्वच्छन्दतापूर्वक प्रवाहित होने वाली जल-प्रवाह के रंग में दृष्टी रहती है। इस मूर्ति को साधकता और महत्त्व प्रदान करने वाली वस्तु यही ज्योतिर्बलय या कह लीजिये छायावेष्टित ज्योति है, जो सांस्कृतिक भाव से सदा उसे घेरे रहती है ..... चेतना अपने समस्त छोटे छोटे टुकड़ों में बटकर उपस्थित नहीं होती ..... इतने कहीं जोड़ नहीं, यह प्रवहामय होती है। इसे चेतना के विचार का या आत्मनिष्ठ जीवन का प्रवाह ही कहना चाहिए।" आलोचना के क्षेत्र में इस शब्द का सर्वप्रथम प्रयोग मिस टारिथी, रिचार्ड्सन के उपन्यास 'द पोइन्टेड रूफ' (The Pointed Roof) १९१५ की खर्चा करते समय मिस सिनक्लेयर ने किया था। इस उपन्यास की नायिका मेरियम हडसन हैं। कथानक की ओर से कहीं भी विश्लेषण करने, टीमा-



टिप्पणी करने या व्याख्या करने का प्रयत्न नहीं हुआ है। मेरियम की चेतना के दाय एक-एक करके श्रवण परस्पर सम्मिलित होते हुए बढ़ते चले जा रहे हैं। चेतना के क्षणों को र्शचन्द्र इतना बढ़ाया गया है कि वे टूटने पर आ गए हैं, भावों से प्रकंपित हो रहे हैं..... कोई द्रामा ! नहीं, किसी परिस्थिति का चित्रण नहीं, किसी दृश्य का वर्णन नहीं। वहाँ कोई घटना घटती ही नहीं। यह जीवन है, जो रहता ही चला गया है। मेरियम का चेतना-प्रवाह यह आगे प्रवाहित होता गया है। आगे चलकर बेग्स ज्जायस और विर्जीनिया बुल्फ के उपन्यासों में इस पद्धति के चरम स्वरूप का दर्शन होता है।

इन लोगों के उपन्यासों में जीवन के मानसिक आन्तरिक, जीवन प्रवाह के सदैवक इन्द्रिय-वेदना-संस्कार के विशुद्ध रूप के चित्रण का प्रयत्न हुआ है, उन्हें किसी साम्य कल्पनात्मक बौद्धिक षॉन्से में, मोल्ड (mould) में, पैटर्न (pattern) में बिठाकर देखने का प्रयत्न नहीं है। स्नायु के विशुद्ध प्रकम्पन की ही पाठक के स्नायु की तरंगों में मिला देना वस्तु के उस विशुद्ध रूप को उपस्थित करना है, जिसमें यह कुछ दूसरी न बनकर अपने विशुद्ध सत्तात्मक रूप में अवस्थित रहती है। परिणाम यह होता है कि कोई समाहारक तत्त्व रह नहीं जाता, कोई अवधान केन्द्र का प्रतिबन्ध नहीं रहता, कोई व्यापक तत्त्व नहीं रहता, सबकी घेर रखने वाला विजन दूर हो जाता है। अतः पहले की निरादत्त, छोटी-छोटी दुबकी पट्टी रहने वाली वे उपान्त भावनाएँ प्रमुख हो उठती हैं, जिन्हें हम पहले असंगतियाँ कहकर दाल देते थे, चित्र में पट्टी हुई बेवार, फ़ालतू और निरर्थक ध्येय समझकर छूते भी नहीं थे। वे ही श्रव प्रमुख स्थान ग्रहण कर लेती हैं। यदि आप किसी सूत में छोटी टोकरी बाँधकर अपनी डँगली से नचाएँ तो केन्द्र की केन्द्रावुगामी शक्ति उसे सदा अपनी ओर आकर्षित करती रहेगी और वह टोकरी घूत बनाती हुई घूमती रहेगी। उसके अन्दर एक-सीध में भाग-भाग जाने की (to fly at a tangent) की प्रेरणा तो बार-बार उठती है, पर इस पर केन्द्र का नियन्त्रण रहता है और वह अपने वास्तविक रूप में प्रकट न होकर वृत्तावार रूप धारण करती है, जो उसका वास्तविक रूप न होकर विकृत रूप ही है। आज के उपन्यास में इस विकृताकृति की नहीं, प्रत्युत विशुद्धाकृति की मॉग बढ़ रही है और इसी मॉग को पूरा करने के लिए उपन्यासों ने चेतना-प्रवाह को अपनाया। हृदय की धड़कन ने, भाव-घनत्व के लययुक्त उत्थान और पतन ने, तार के प्रकंपन ने, उपन्यास-कला में स्थान पाया। उपन्यास को देखने से एक ऐसे तार की कल्पना हो आती है, जिसे छेड़ दिया गया हो और उसी की प्रकम्पन-लहरों को इर्द-गिर्द बालू के कण कुछ अव्यवस्थित रूप से एक हो गए हों। मैंने कहा अव्यवस्थित, पर यह नाप-जोखकर चलने वाली बौद्धिक दृष्टि से ही। नहीं तो उनमें अपनी आन्तरिक व्यवस्था तो है ही, चाहे वह हमारी आँजों में मले ही खटके। इस तरह की प्रवृत्ति को मनोविज्ञान का ही नहीं, आधुनिक भौतिक विज्ञान का भी समर्थन और प्रोत्साहन मिल रहा है। पूर्व का विज्ञान भौतिक विज्ञान के द्रव्यों के परमाणुओं को एक ठोस एवं साकार वस्तु समझता था, पर अब उन्हें लहरों की गति के रूप में देखता है। पहले का द्रव्य अब कुछ विद्युत्तरंग एलेक्ट्रॉन और प्रोटोन का वात्याचक्र बनकर रह गया है। यही विचारधारा है जो आज की उपन्यास-कला को चेतना-प्रवाह में निमग्न हो जाने के लिए पीठ टोक रही है। टी० डब्ल्यू० बीच (T. W. Beach) महोदय ने अपनी पुस्तक 'ट्वेंटीथ सेन्चुरी नावेल' (Twentieth Century Novel) में बड़े ही गम्भीर और

विद्वत्पूर्ण दम से यह प्रतिपादित किया है कि क्यों-क्यों उपन्यास-कला का विकास होता गया ल्यों-त्यों उपन्यासकार की छाया उपन्यासों से दूर होती गई। पहले उपन्यासकार पद-पद पर किसी-न किसी बहाने, मनोवैज्ञानिक विश्लेषण के लिए, घटनाओं की शृङ्खला जोड़ने के लिए, किसी रहस्य के उद्घाटन करने के लिए उपन्यास के रा-मंच पर आता-जाता रहता था। पर ज्यों-ज्यों उपन्यास-कला में प्रौढ़ता आती गई, उसमें अपने पैरों पर खड़े होने की शक्ति आती गई, वह उसकी अगुली छोड़कर बाहर आती गई और स्वयं बोलना प्रारम्भ किया। आज फिर उपन्यास-कला अनेक प्रयोगों के बाद वही कर रही है। आज का उपन्यासकार भी, विशेषतः नूतन पद्धतियों (जिनकी चर्चा हो रही है) के पालन करने वाले प्रतिशोध के साथ अपने उपन्यास में प्रवेश करता है। इतना ही नहीं, परन्तु वह हस्तक्षेप प्रवेश उसकी कला का संश्लेष अंश हो गया है। आज का जागरूक औपन्यासिक अपने उपन्यास का अंश-भाग ही नहीं, प्रत्युत वह एक बहुत ही महत्वपूर्ण अंश है। पर सबसे आश्चर्य की बात है कि इन नये उपन्यासकारों का हस्तक्षेप, बार-बार सामने आता ही नहीं, परन्तु घटना देकर उपन्यास में बैठे रहना विशेष एतद्वता नहीं। इसका कारण क्या है ?

मनोवैज्ञानिक उपन्यासों के सामने सबसे महत्वपूर्ण प्रश्न यह है कि मनुष्य का तात्त्विक, वास्तविक स्वरूप क्या है ? वह क्या है ? उसके स्वरूप की सीमा क्या है ? क्या वह स्वतन्त्र सत्ता के रूप में देखा जा सकता है ? बाहर से, शेष संसार की अनेक वस्तुओं के सम्पर्क से उसमें जो निरन्तर परिवर्तन होता रहता है, उसकी चेतना पर जो आघात होते रहते हैं, उससे अलग करके उसे देखा जा सकता है ? वह स्वयं है या अपने सम्पर्क में आये हुए अनेक मनुष्यों के सहयोग से, उनके व्यक्तित्व के टुकड़ों से निमित्त, अतः उनको भी अपने अन्दर समाहित करके उनकी भी टोते चलने वाला व्यक्ति है ? जेम्स जरायस, बर्किनिया सुल्फ के उपन्यासों के स्वरूप को देखने से तथा यत्र-तत्र उनके द्वारा प्रकटित विचारों को पढ़ने से उनका स्पष्ट उत्तर मिलता है कि मनुष्य का कोई भी क्षण उसके अतीत और उसकी अनुभूतियों का पुञ्जीभूत रूप है। मनुष्य का प्रत्येक क्षण मानो ध्वनि से कहता है :

याकरोपि बदरनासि यज्जुहोपि ददासि यत् ।

यत्पश्यसि कीन्तेव ताज्जुह्य मदर्थम् ॥

इन औपन्यासिकों के ऐसे सैकड़ों नहीं, हजारों वचन उद्धृत किये जा सकते हैं जिनसे इस मत का समर्थन होता है।

अन्त में चलकर यह दृष्टिकोण इस विशुद्ध आत्मनिष्ठता (pure subjectivity) का रूप धारण कर लेता है कि संसार में सब कुछ मनसपरक (Subjective) है अर्थात् वैसा ही है वैसा हम अनुभव करते हैं। हमारी अनुभूतियों से पृथक् वह है ही नहीं। ऐसे दृष्टिकोण के कारण उपन्यास के एक पात्र को दूसरे से पृथक् करना सम्भव नहीं, क्योंकि वह तो दूसरे को जो दीख रहा है उससे अलग है ही नहीं। द्रष्टा से दृश्य पृथक् कैसे हो सकता है ? इतना ही नहीं, इसी पृथ को पकड़कर आगे चलने पर आप पाएँगे कि उपन्यासकार से भी पात्रों को अलग करना सम्भव नहीं। उपन्यास जो कुछ है, उसकी छाया है, प्रतिबिम्ब है। भला उपन्यासकार अपनी छाया को किस तरह लौंच सकता है ? पहले ने उपन्यासों में दो दुनिया साथ-साथ लगी चलती थीं—एक उपन्यास की, दूसरी उपन्यासकार की। उपन्यासकार अलग खड़ा रहता था, अर्थात्

खोलकर बुद्धिपूर्वक उपन्यास में प्रवाहित जीवन-लीला को दूर से देखा करता था, सारे व्यापार एक विशिष्ट रूप धारण करके दीख पड़ते थे, मनुष्य के आचरण में एक मर्यादा होती थी, जो सारी घटनाओं के कारण और कार्य की शृङ्खला में बँधी दीख पड़ती थी। उपन्यासकार कभी-कभी अपनी मनसपरक दुनिया से उपन्यास की वस्तुपरक दुनिया में आता-जाता रहता था। उसका यह आवागमन श्रौंखों को सटकता था। एक देश का प्राणी अगर दूसरे देश में मनमाने रूप में प्रवेश करे तो वह खटकने वाली बात थी भी। परन्तु उपन्यास-कला अब मानव की गहराई में पैठ गई है, चेतना-प्रवाह-पद्धति ने वस्तुनिष्ठ और आत्मनिष्ठ दोनों के अन्तर को मिटा दिया है। उपन्यासकार अब दूसरे संसार का प्राणी नहीं रह गया है। यह उसका अपना संसार है। यदि वह वहाँ बराबर परिभ्रमण करता रहता है तो यह उसका अधिकार ही है। इस प्रसंग में दो आलोचकों के कुछ भाव इतने प्रमुक्त रूप में संगत हैं कि यहाँ की उल्लिखित बातों के मर्म को स्पष्टतापूर्वक हृदयंगम करने के लिए उन्हें उद्धृत करना ही होगा :

“मैं निवेदन कर ही चुका हूँ कि आत्मनिष्ठता प्राधुनिक कथा-साहित्य की विशिष्ट-लक्षणों में से एक है। आजका युग संकुलता और बिल्वराहट का है और ऐसी अवस्था में उसी सटकता और यथार्थता की वस्तुनिष्ठ पक्की पकड़ दिन-दिन कठिन होती गई है। कलाकार को बाध्य होकर अपनी चेतना की गूढ़ता और रहस्यमयता की ओर झुकना पड़ता है। यही एक वास्तविकता रह जाती है, जिसके बारे में वह थोड़ा निरिचय और आशयहीन हो सकता है नहीं तो बाहर सभी चीजें अस्त-व्यस्त हैं, धुँध-भिल्ल हैं, उनके बारे में कलाकार आशयहीन होकर कहे ही क्या? एक ही चीज के बारे में वह आशयहीन है—अपनी अनुभूति का संसार और उसका ही निर्माण करेगा।”

इसी तरह के विचार एक दूसरे आलोचक ने वर्जिनिया वुल्फ के उपन्यास के बारे में प्रकट किये हैं। यह कहते हैं : “वर्जिनिया वुल्फ के पात्रों के सम्बन्ध-सूत्र अपने छटा के साथ स्पष्ट हैं। पात्र उसी की वाणी में बोलते हैं, उसी के ढंग पर सोचते हैं। लेखिका के रूप में जहाँ वह अपने उपन्यास में प्रवेश करती है तो अनधिकार चेष्टा-सी नहीं मालूम पड़ती। वहाँ रहने का उसे अधिकार है। उसके उपन्यास ऐसे हैं जिनमें लेखक भी शामिल रहता है। वह बार-बार यह प्रदर्शित करने के लिए प्रयत्नशील दिखलाई पड़ती है कि उसका प्रत्येक पात्र उसे दूसरे देखने वाले पात्रों का प्रत्येक-मात्र है। जहाँ लेखिका ही देखने वाली भी हो वहाँ उसके लिए आवश्यक हो जाता है कि सदा पाठकों के सामने अपने अस्तित्व का प्रमाण देती रहे ताकि जब वे पात्रों का मूल्यांकन करें तो उसका भी ध्यान रहें।”

यह चेतना-प्रवाह-पद्धति का ही प्रभाव है कि आज के उपन्यासों में स्वगतोक्तिपूर्ण हृदयोद्गारों का प्राबल्य हो गया है, जिसे Interior Monologue कहते हैं। मनुष्य की आन्तरिक भाव-पद्धतियों बड़ी ही असंगत होती हैं, नयहीन होती हैं और किसी व्यावहारिक आचरण के नियन्त्रण के अभाव में वे यहाँ-वहाँ, इधर-उधर मुड मुड जाने वाली, बह-बह पड़ने वाली होती हैं। इस मानसिक प्रक्रिया को उपन्यास के ताने-बाने में बुन देने के लिए यह स्वगतोक्ति बहुत उपयोगी होती है। एक भाव या विचार अनेक असम्बद्ध और असंगत भाव-साहचर्यों को उपस्थित करता है। एक विचार-प्रवाह की धारा के आगे-पीछे, अगल-बगल, ऊपर-नीचे अनेक धाराएँ न जाने कब, कहाँ

से निकल पड़ेगी और मानव-बुद्धि को चुनौती दे जायेगी। उनको देखकर बालश्री की आसिश्वाजी के खेल वाली उस छोटी-सी डिविया भी याद आ जाती है जो देखने में तो होती है छोटी ही, पर दीपशलाका का स्पर्श पाते ही मानो उसके गर्भ से न जाने कितनी बालमालाएँ उभन पड़ती हैं। आजकल के उपन्यास भी वैसे ही हैं। उनकी मानसिक धारा कब कितन मुट जायगी, पता नहीं। उदाहरण के लिए नबिनिया शुल्फ के 'डैक्स रूम' नामक उपन्यास की बात है। डैक्स फ्लैट्टर किसी गिरजे की सम्मिलित प्रार्थना में भाग ले रहे हैं। उन्हें बातायन में बड़े कॉन्ट्र के टुकड़े दिखलाई पड़े, उन्हें एक लालटेन की याद आई। उन्हें याद आया कि वे अपने बचपन में लालटेन के सामने किस तरह चीजों को पकड़ा करते थे और उसके बाद ही स्मृतियों और कल्पनाओं का स्वर ही आ गया। इन साहचर्यपूर्ण स्मृतियों में तो फिर भी कुछ सगति है। वेक्स व्वायस आदि के उपन्यासों में तो वैसी आश्चर्यजनक साहचर्य-स्मृतियों मिलेंगी कि यह भय होने लगता है कि वहाँ हम उस युग में तो नहीं लौट रहे हैं जिसमें कथाकार (Open Sesame) के सहारे कुछ भी करके दिखा सकता था। उस युग का उपन्यासकार डिक्टेटर था। आज के भी अति आधुनिक मनोवैज्ञानिक उपन्यासकार भी डिक्टेटर ही हैं, पर बाहरी जगत् के नहीं, मानसिक जगत् के। उनकी राक्षसानी और सिंहासन बाहर नहीं, आन्तरिक गहराई में हैं। अतः उनकी डिक्टेटरी का निर्वाह हो जाता है।

चेतना प्रवाह वाले उपन्यासों में एक और विशेषता दिखलाई पड़ती है। मनोवैज्ञानिक उपन्यास कला का ध्येय यदि एक शब्द में कहा जाय तो वह है बाह्य वस्तुनिष्ठ ससार के स्थान पर मनोजगत् की प्रतिष्ठा करना। यहाँ तक कि बाह्य जगत् की स्थिति को ही अस्वीकार कर देना। पर शायद यह असम्भव है। कहा जा सकता है कि चाहे आप घटनिष्ठ ज्ञातता को मानें या देवदत्तनिष्ठ अनुभवसाय को, हर हालत में 'अर्थ घटः' इस ज्ञान में घट अर्थात् बाह्य वस्तु की सत्ता को अस्वीकार नहीं किया जा सकता। मनोवैज्ञानिक चेतना-प्रवाह वाले उपन्यासों के अध्ययन से पता चलता है कि वे मानो इस प्रश्न का उत्तर यों देते हैं : 'माना कि वस्तु से हमारा रिश्दा नहीं छूट सकता। पर एक बात तो हो सकती है। क्या आवश्यकता है कि मानसिक जगत् में प्रतिक्रिया की अनन्त और अति स्थक लहर उठा देने के लिए बाह्य वस्तु में भी उतना ही गौरव, उतनी ही गुहता और महता हो। क्या आवश्यकता है कि बाह्य उद्दीपन (Stimulus) और आन्तरिक प्रतिक्रिया (Response) में सानुपातिक अनुबन्ध हो ही। सम्भव है कि बाहर की बड़ी ही महत्त्वपूर्ण घटना हमारे मस्तिष्क की ऊपरी सतह को थोड़ा सा सहलाकर ही रह जाय। पर महज एक छोटी सी घटना हृदय के शान्त सरोवर में वैसी लहरें उठा सकती है जिसकी ध्वनि और प्रतिध्वनि जीवन पर्यन्त गूँजती रहे। नबिनिया शुल्फ के 'वेव्स' (Waves) नामक उपन्यास में और कुछ नहीं केवल छ. पात्रों की निर्जोन्तितियों तथा हृदयोरारों का प्रवाद ही है।

चेतना प्रवाह वाले उपन्यास में पात्रों के अन्तर्जगत् के जिस रूप के चित्रण का प्रयत्न होता है उसकी अभिव्यक्ति के लिए साधारण भाषा उपयोगी नहीं हो सकती। रूढ़ि या परम्परा के संकेत पर प्रचलित तथा 'अमर कोप' के अर्थ को देने वाली भाषा हमारे दैनिक व्यवहार के लिए भले ही उपयोगी हो, मस्तिष्क के सामाजिक स्तर की विशुद्धि के लिए काम की हो, क्योंकि उस स्तर के सारे व्यापार और हलचल शब्दिक होते हैं, शब्द जाने पहचाने होते हैं, रूढ़ होते हैं, सांकेतिक होते हैं। ये शब्द मानव मस्तिष्क के वैयक्तिक स्तर के वर्णन में सक्षम कैसे हो सकते

हैं, जिसकी गहराई में भावों की निर्भरिखी की निर्बाध और शब्दातीत धारा निरन्तर प्रवाहित होती रहती है। अतः ऐसे उपन्यासों की भाषा भी दूसरी ही होनी चाहिए। एक विचारक के शब्दों में—“शेक्सपियर के सभ साहित्य की एकत्र करने पर भी शब्दों की संख्या उतनी नहीं हो सकेगी कि मनुष्य के पूरे घण्टे की अनुभूतियों के महत्त एक क्षण की अभिव्यक्त कर सके।” यही कारण है कि इन उपन्यासों की भाषा में साधारण शब्द समूह से काम नहीं चलता, भाषा आई से टाहिनी और एक सीध में नहीं चलती, नये अभिव्यक्त ध्वनि अनुवस्था (नए शब्दों का निर्माण किया जाता है, शब्दों को जहाँ से चाहें तोड़ दिया जाता है, एक शब्द के एक अर्थ को दूसरे शब्द के अर्थ के साथ जोड़कर विचित्र मलमल तैयार किया जाता है। कभी कभी शब्दों को विच्छेद तो नहीं किया जाता पर वाक्यों से, वेराप्राक से अथवा अध्याय से मिला दिया जाता है जिसमें कोई बौद्धिक साहचर्य तो नहीं मालूम पड़ता पर हमारे मानोमाद की अवस्था में जो एक रहस्य साहचर्य पूरा होता है उसे पकड़ने की याशिश भी जाती है। उदाहरण के लिए केस ज्वायस की ‘वर्क इन प्रोग्रेस’ (Work in Progress) नामक पुस्तक से उस वाक्य की ओर संकेत किया जा सकता है जहाँ एक पात्र के मुँह के प्रभाव में आकर बातचीत करने के ढंग को यह कहकर अभिव्यक्त किया गया है कि He was talking *alcoholently*। यह *alcoholently* शब्दकोश में नहीं पाया जा सकता। परन्तु यह *alcohol* और *coherent* इन दोनों शब्दों के अर्थों का सम्मिश्रण है जो तत्स्थानीय और तात्कालिक परिस्थिति की अधिक सजीव रूप में अभिव्यक्त करने वाली अभीष्ट सिद्धि, जो ध्यान में रखकर गढ़ लिया गया है। उसी पुस्तक में एक स्थान पर मस्तिष्कों की भिन्नभिन्नता का वर्णन करते हुए कहा गया है कि *Flies go Rotandinking round his Scarf*। इस वाक्य में *Rotandinking* शब्द में कुछ भी स्पष्टता नहीं। हाँ, इसके पढ़ने से मद्रोन्मत्त मस्तिष्क का डुल-मुल चित्र उपस्थित अवश्य हो जाता है। पर ज्वायस का उद्देश्य इतना ही भर नहीं है। वह अपने पात्र की अन्तर्चेतना में प्रवेश करके वहाँ की स्थानीय स्मृतियाँ (*Local memories*) का भी चित्रण करना चाहता है। बात यह है कि वरिष्ठ पात्र डबलिन का रहने वाला था और जिस अर्थ प्रतियोगिता का वर्णन हो रहा है उसका मैदान *Ratanda* नामक स्थान में था। अतः एक डबलिन निवासी के लिए अपने परिचित स्थान के साथ बढ़ी ही मधुर स्मृतियाँ सुँधी हुई हैं, इन स्थानों के नामोचार में ही उसके लिए एक मधुर संगीत है, पात्र के अचेतन में चिपटी हुई इसी भावना को ज्वायस आपके सामने मूर्तिमान् बनाना चाहता है, मानो एक मनोविश्लेषक अपनी उपयुक्त सूचनाओं द्वारा अचेतन गतिधियों को चेतन क्षेत्र में लाने का प्रयत्न कर रहा हो।

इस तरह की भाषा का प्रयोग उपन्यास की नीन वस्तु है और यह है चेतना प्रवाह का प्रसाद। उस चेतना प्रवाह को तो सुलिसिस के अन्तिम भाग में देखिये, जहाँ के ४२ पृष्ठों में एक ही वाक्य है, बिना किसी तरह विराम या अर्ध विराम के, मानो कोई बरसाती नदी बड़े बड़े पर्वतों और जगलों को रौंदती हुई बह गई हो। यह स्वप्न की भाषा है—वे स्वप्न, जो किसी तरह का अ-धन स्वीकार नहीं करते, मुख्यतः सांकेतिक होते हैं। हिन्दी में किसी ने चेतना प्रवाह में अपने को इस तरह बहने नहीं दिया है और यही कारण है कि हिन्दी-उपन्यासों में भाषा इस तरह तोड़ी मरोड़ी नहीं गई है। हाँ, जैनेन्द्र के उपन्यासों में कहीं

कहीं पर पूरे नाम नहीं देने गए हैं,.....अथवा !! अथवा.....ऐसे-ऐसे निहों का प्रयोग अमर्य किया गया है। कभी-कभी उन्होंने समन्तर मन्दर, दूने दिने, ऐसे ऐसे व्याकरण विद्वद् शब्दों का भी प्रयोग किया है। पर लेम्स ज्ञायस के छँट को निगल जाने वाला पाठक लेनेन्द्र के मन्दर से चकाने वाला थोड़े ही है? ए० ए० मेंटिलो (A A Mendilow) न लिखा है : "ये भाषा के झँचे को द्विध्व मित्र करके उसमें सुचारु करते हैं। उनकी भाषा में आठूचियाँ होती हैं, वह वक्रगति में चलती हैं अनेक शब्दों के शब्दों को जोड़कर एक नूतन शब्द गढ़ लिया जाता है, नये मित्रके प्रचलित द्विध्व आते हैं, अपूर्ण प्रसंगों की ओर संकेत मात्र कर दिया जाता है, मात्र प्रवण शब्दों और उचितक चित्रों को भरमार रहती है, चाहे समाजीकृत और लोकप्राय शब्द-नतीकों के प्रयोग में प्रेषणीयता जाने में जो एक सुविधा होती है उसका कुछ अंश में मजिदान ही क्यों न करना पड़े।" मैं इसे उपन्यासों के क्षेत्र में ध्यक्ति की, उसकी आत्म-निष्ठा की, उसके मनोविज्ञान की, विज्ञान ही कहूँगा।

तीसरी पद्धति को समय विपर्यय (Time Shift) कहा जाता है। इसी को क्या क्रमोच्छेदक पद्धति (Chronological loop-holing method) कहा जाता है। काव्य कि इसमें क्या के विद्या के स्वामयिक क्रम अथवा पात्रों के चरित्र विकास की सीधी गति को उलट-पुलटकर उलभियत किया जाता है। पात्रों के कार्य, उनके विचार तथा उनकी भावनाओं को उस रूप में प्रकट नहीं किया जाता जिससे कि यह पता चले कि वे एक स्थान पर आकर अपने विद्या-क्रम की एक मजिल पार कर चुके, अब इतनी दूरी तय करनी रह गई है, शेष को वे पीछे छोड़ आये। उनके उपन्यास की अन्तिम पंक्ति तक पाठक यह निश्चिन्त रूप से कहकर संतोष की शॉम नहीं ले सकता कि कहानी अब इस बिन्दु तक पहुँच गई। जिस तरह सड़कों पर मील के परचमों से चानी तय की हुई यात्रा की दूरी का पता पाररन्त होता हुआ चलता है (बैसा कि पहले के उपन्यासों में होता था।) उस तरह की मानना इन उपन्यासों के पढ़ने पर नहीं होती। इस पद्धति के प्रयोग का सर्वोत्तम और स्पष्ट उदाहरण कोनार्ड के दो उपन्यासों 'लार्ड जिम' (Lord Jim) और 'चांस' (Chance) में पाया जाता है।

'लार्ड जिम' नामक उपन्यास की क्या सक्षेप में यी है : "जिम एक जहाज पर काम करने वाला नौसेना का बहादुर और कर्तव्यनिष्ठ सैनिक है। परिस्थितियों की विचरता में आकर उसे अपने अधिकाधिक के संपर्क में आ जाना पन्ता है। उसे विद्रोही करकर पकड़ लिया जाता है और एक अरागवी के रूप में उसे न्यायलय की कार्यवाहियों का सामना करना पड़ता है। वह पदच्युत कर दिया जाता है, उसे अनेक प्रकार से अपमान का साहन होना पड़ता है, पर अन्त में उसकी कर्मिता, परिश्रम और इच्छा सब पर विचार पती है और वह अपनी सौदं दूर पद-प्रतिष्ठा प्राप्त कर लेता है।" यही क्या है, पर इसे प्रकट करने में कोनार्ड ने ऐसे कौशलों से काम लिया है जिन्का यहाँ उल्लेख करना सम्य नहीं। हम उसी की चर्चा करेगे जिसका सम्बन्ध हमसे है, जिसे हमने Chronological loop-holing अर्थात् 'क्या-क्रम का तोड़ मरोड़' कहा है। जिमके विद्रोही और अरागवी प्रभावित हो जाने पर उसे कहीं-कहीं और थिन थिन अरागवीयों में काम करना पड़ता है, इसके वर्णन से उपन्यास आरम्भ होता है।

उसके बाद कथा मुड़ जाती है और विद्रोह के पूर्व की जिम की जीवनी की कथा कहने लगती है। चौथे अध्याय में हम न्यायालय का दृश्य देखते हैं जहाँ पर विद्रोह के मामले की जाँच हो रही है। यहाँ पर मारलो नामक एक व्यक्ति से पाठकों का परिचय होता है। उसके बाद मारलो के मुँह से हम विद्रोहियों की उस समय की बाह्य मुद्राकृति का वर्णन पढ़ते हैं जिस समय वे सर्व प्रथम विचारार्थ न्यायालय के सामने उपस्थित हुए थे। साथ ही-माथ एक जर्मन पोताध्यक्ष से उस ऋहप का वर्णन है जो नी यात्रा के प्राप्त होने के पूर्व हो गई थी। बाद में हम न्यायालय के सामने उपस्थित होते हैं और न्यायाध्यक्ष की आत्महत्या की और उल्लेखता से देखने लगते हैं। तब एकाधिक अध्यायों में जिम मारलो से पोट विद्रोह की कथा कहता है। यहाँ पर उस फ्रांसीसी लेफ़्टिनेण्ट के बार्तानाप की कथा है जो उसके और मारलो के बीच हुई थी \*\*। आगे की रूप रेखा देने की आवश्यकता नहीं। यदि कोनार्ड के अन्य दो उपन्यास 'चान्स' और 'नास्ट्रूमो' को देखा जाय तो उनकी कथा का विकास इसी गड्डूम गड्डूम रूप में उपस्थित होगा। इसी तरह का एक और उपन्यास अभी हाल में एस्टेनेन हडसन ने लिखा है, जिसका नाम है *Saga of Richard*

इस तरह के उपन्यासों में अतीत की अपरिवर्तनीय इष्टि, स्थिर और निर्जीव सत्ता स्वीकार नहीं की जाती, समय के प्रवाह से अलग कटे पड़े हुए पत्थर के रूप में अतीत को नहीं देखा जाता। अतीत है ही नहीं। जो-कुछ है वह प्रत्यक्ष वर्तमान है, जो पूर्वोक्त सब जगह, सब ओर छाया हुआ है। इसमें घटनाओं को इस रूप में उपस्थित करने की आवश्यकता नहीं जो वर्तमान और अतीत की पार्थक्य भावना को दृष्ट करता रहे। ऊपर हमने वर्तमान के ताने बाने पर अतीत के सूत के बुनने वाले उपन्यासकारों की चर्चा की है। यद्यपि उन्होंने प्रयत्न किया कि दोनों का पार्थक्य मिटे, पर उन्हें सफलता मिली ही नहीं थी। उनमें भूत और वर्तमान का सम्मेलन जनसंघटन न्याय की याद दिलाता था, एक वृत्तगत फलैभ्य न्याय की भावना नहीं जामत करता था जैसा कि कोनार्ड के ये उपन्यास करते हैं। ऐसा मालूम पड़ता है जीवन के जिस सत् की सिद्धि के लिए वेन्स ब्रायस, यकीनिया बुल्फ इत्यादि औपन्यासिकों ने सतह के नीचे जाकर एकान्त साधना की, उसी असीम की उपलब्धि में कोनार्ड ने भी अपनी औपन्यासिक चित्तवृत्ति को नियोजित किया है, पर इसके लिए उन्होंने पाताल में जाने की आवश्यकता नहीं समझी। उनके पैर इस ब्राह्मण रण क्षेत्र में ही जमे रहे। उन्होंने बाध्यनिष्ठता, वस्तुपरकता को ही इस तरह प्रेरित किया, इतना खींचा कि वह आत्मनिष्ठता, मनसपरकता की सीमा से आ लगी। वस्तु(आन्वैकित्तव) मनस (सन्वैकित्तव) हो गई। वेन्स ब्रायस की पद्धति दूसरी थी। वे सन्वैकित्तव को ही आन्वैकित्तव बनाकर पेश करना चाहते थे। कोनार्ड के उपन्यासों में जिस तरह कथा का स्वरूप टेढ़े मेढ़े मार्गों से चलकर उपस्थित होता है उसे पढ़कर चित्र निर्माण-निरत एक चित्रकार की रूपना जामत हो जाती है। कोनार्ड एक चित्रकार है। वह एक कथा चित्र की सृष्टि कर रहा है। पार्थक्य उसकी निर्मित किया को देल रहा है। कैन्वास पर रंग की तुलिका कभी यहाँ चल जाती है, कभी वहाँ, कभी इधर, कभी उधर। उस पर किसी प्रकार का बन्धन नहीं। उस पर इसका प्रतिबन्ध नहीं कि पहले सिर बने, बाद में पीठ, तब पैर। नहीं, कभी भी कोई श्रम बन् जा सकता है। यदि उस पर प्रतिबन्ध है तो अपनी मधुर इच्छा और प्रेरणा का। इसी तरह साथ चित्र तैयार हो जाता है।

## अंग्रेजी समीक्षा : बीसवीं शताब्दी

कहा जाता है कि आलोचनात्मक और सृजनात्मक क्रियाएँ परस्पर विरोधी हैं, परन्तु इसके विरुद्ध अंग्रेजी साहित्य के महान् युग, महान् आलोचनात्मक क्रियाशीलता के युग भी रहे हैं। वस्तुतः दोनों प्रकार की प्रक्रियाओं का साहचर्य किसी भी युगान्तरकारी और मौलिक साहित्य के लिए स्वाभाविक ही है। सभी प्रकार के प्रयोगों, परम्पराओं के विस्फोट, कवि-संसार के पुनर्नियोजन के प्रयासों के पीछे एक सीमा तक सचेत जागरूकता होती है। यह सचेत जागरूकता वास्तविक सृजनात्मक साहित्य में अरतः ही प्रवेश कर पाती है और उसका विस्तृत और पूर्ण प्रकाश आलोचनात्मक कृतियों में ही हो सकता है। घोषणा-पत्रों और भूमिकाओं द्वारा यह काम सीधे सीधे होता है, परन्तु आलोचना के दूसरे स्वरूपों द्वारा भी उन मान्यताओं, मानसिक, नैतिक और सौन्दर्यात्मक विश्वासों की व्याख्या आवश्यक है, जिन्होंने नई रचना को प्रेरणा दी है। चाहे आलोचक सौन्दर्य की नई अभिव्यक्तियों का अभिज्ञान करे, अथवा उनके स्वागत में पौकड़े बिछावे, जहाँ कहीं भी महान् साहित्य का जन्म हो रहा हो, आस-पास उसका होना आवश्यक है।

वस्तुतः यह कहा जा सकता है कि किसी युग की विशिष्ट एवं पृथक् प्रकृति को समझने के लिए हमें उसकी सृजनात्मक कृतियों से अधिक आलोचनात्मक उपलब्धियों के पास ही जाना चाहिए। अपनी प्रमुख सृजनात्मक सिद्धियों में, प्रत्येक युग अपने व्यक्तित्व को सार्वभौमिक मानवता, मनुष्य के सपनों, अरमानों, उल्लासों और विपादों के साथ घुला मिला देने में प्रयत्न होता है, किन्तु आलोचक के भीतर युग सबसे अधिक सचेत रूप से अपने को पहचानता है। और जैसे-जैसे मानवता अधिकतर आत्म-क्षयित की ओर बढ़ती गई है, आलोचनात्मक प्रक्रिया ने सृजनात्मक प्रक्रिया के क्षेत्र पर अधिकार कर लिया है। यहाँ तक कि पहले जहाँ कहा जाता था कि आलोचक को कवि होना चाहिए, आज अनुभव किया जाने लगा है कि कवि को आलोचक होना चाहिए। हमारी वर्तमान विचार-धारा के अनुसार सच पूछिए तो आज आलोचना और सर्जना के बीच, विश्लेषणात्मक और सम्बन्धात्मक प्रक्रियाओं से अधिक का अन्तर नहीं है, जब कि पहले यह भेद कल्पना और तर्क अथवा दिव्यानुभूति और ज्ञान का-सा था। आज के युग का लेखक अपने परिचयन के लिए एक कदम, या अपनी अनुभूतियों के लिए मान्यताओं की खोज करता है और उस सीमा तक एक प्रकार से वह आलोचक ही है।

उन्नीसवीं शताब्दी की हमारे लिए सबसे महत्त्वपूर्ण देन यही थी; और इसका सबसे विशिष्ट रूप आलोचना के क्षेत्र में है। उन्नीसवीं शताब्दी की आलोचना की दो मुख्य समरथाएँ हैं ज्ञान का विस्तार और पारस्परिक क्रम तथा मान्यताओं की स्थापना। आलोचना को कोलरिज (Coleridge) की देन असामान्य और विविध है और उसके सूक्ष्म बक्तव्यों के पुञ्ज से पाठक



सदा ही चमकृत और हवाशा होते रहेंगे। परन्तु सबसे अधिक उसने नई आलोचना की अग्रगणनी इस रूप में की कि उसने साहित्य की सीमा रेखाओं को तोड़ डाला। उसने दर्शन की उस शाखा के, जो सौन्दर्य शास्त्र के नाम से फलती फूलती रही है और साहित्यिक समीक्षा के बीच सम्बन्ध को व्यक्त किया और आलोचना को ललित कलाओं के सामान्य अध्ययन का एक विभाग बनाकर स्थापित किया। अंग्रेजी समीक्षा आज जर्मन आदर्शवाद और उस समय के अन्य दार्शनिक सिद्धान्तों से आगे बढ़ चुकी है, लेकिन कोलरिज ने जो सीमाओं के विस्तार का चक्र प्रारम्भ किया उसे अभी तक सफलतापूर्वक उल्टा नहीं जा सका है।

उस विस्तार की प्रकृति को मैथ्यू आर्नल्ड (Matthew Arnold) ने सेंट-भ्युव (Sainte Beuve) के प्रभाव में आकर और भी आधुनिक रूप दिया; उसकी आलोचना में शुद्ध दार्शनिक और तार्किक सिद्धान्तों का स्थान ऐतिहासिक और समाज शास्त्रीय धारणाओं ने ले ली। सेंट भ्युव के लिए साहित्य रचनाओं का समूह-भाव नहीं है, जितने आनन्द उठाया जाय, बल्कि वह इतिहास के परिवर्तन की प्रक्रिया और ऐतिहासिक अध्ययन का एक भाग है। यह धारणा कि साहित्यिक मान्यताएँ साहित्यिक युग सापेक्ष हैं, अथवा किसी युग का साहित्य मूलतः युग का लक्षण और उसकी अभिव्यक्ति है, आज हम लोगों के लिए इतनी स्वाभाविक हो गई है कि हम लोग इसके बिना सोच भी नहीं सकते। हमारे लिए यह स्वरूपना करना कठिन है, कि जिस सीमा तक और जेसी आत्म-चेतना हमारे भीतर आ गई है, वह कभी नहीं भी थी। आर्नल्ड के जो विक्टोरियन पूर्वामह थे वे हमें आज की शताब्दी में कुछ दाभियानूसी लग सकते हैं, किन्तु उसकी पद्धति स्थायी बन गई है। उसने आलोचना का जीवन, समाज और सम्यता की उन विचाल समस्याओं के बीच, जो तब तक साहित्य की विशिष्ट समस्याओं के पीछे-पीछे थी, कुछ इस प्रकार लाकर खड़ा कर दिया कि अब हमारे लिए वापस लौटना असम्भव है। उन्नीसवीं शताब्दी के अन्तिम दो दशकों में कला को कला के लिए सीमित करने की प्रतिक्रिया हुई, परन्तु वह साहित्य और आलोचना के भीतर नैतिक और सामाजिक जागरूकता की बाढ़ को न रोक सकी। फिर उस प्रतिक्रिया ने साहित्य में रूप-विधान और विषय-वस्तु के बीच फिर से सन्तुलन स्थापित करने का कुछ काम तो किया ही। विक्टोरियन लेखकों ने विषय-वस्तु के महत्त्व पर जोर देने में शैली और कलात्मक की ओर बहुत कम ध्यान दिया। अतः वाइल्ड (Wilde) के इस विस्फोट में दूसरी पराकाष्ठा अनिवार्य ही थी—“गुस्सफें न नैतिक होती हैं, न अनैतिक; वे या तो उत्कृष्ट रचनाएँ होती हैं या निरुद्ध।” इस प्रतिक्रिया के पीछे वस्तुतः टैकनीक के महत्त्व की ओर लौट चलने की भावना उतनी नहीं थी जितनी एक प्रकार की मानसिक थकान, शून्यवादिता अथवा अर्थरूपता, जिसे ‘शताब्दी का अन्त’ (fin-de-siecle) कहकर बयान किया जाता है। वह राष्ट्रीय चेतना के पतन की अभिव्यक्ति थी। आस्थावाद और उत्साह का स्थान छिड़नेपन, हवाशा एवं भाव निरपेक्षता ने ले लिया। आलोचना के इतिहास के दृष्टि-कोण से, यह सौन्दर्यवादी आन्दोलन सिद्धान्त न होकर एक मनस्थिति मात्र था। कम से-कम इंग्लैण्ड में उसे फ्रान्स जैसी कोई शक्ति या संता नहीं प्राप्त हुई। फिर मी पेटर (Pater) का प्रभाव आलोचना में कुछ अधिक स्थायी है। परन्तु उसकी स्थिति वाइल्ड और अन्य व्यक्तियों से भिन्न है, यद्यपि उन्हें अक्सर एक ही भाव से तोला गया है। पेटर रूप-विधान को नहीं, बल्कि रूप-विधान और विषय-वस्तु के सम्पूर्ण सादात्म्य को श्रेष्ठ साहित्य का विशिष्ट लक्षण

मानता है, जिसे वह 'वाणी और आन्तरिक आलोक का परिष्कृत संयोजन' अथवा 'पूरी इंसानदारी के साथ कलाकार के निकटतम सत्य का परिग्रह' कहता है। उसकी पुस्तक इंसानदारी के लिए है और इंसानदारी वाइल्ड और दूसरों का शक्तिशाली गुण नहीं है। पेट्र के सिद्धान्त की मुख्य बात यही है कि लेखक का उद्देश्य 'न जगत्, न मात्र मयार्थ, बल्कि वैसे-वैसे सब उसे जगें' वैसे व्यक्त करना है। स्पष्ट है कि यह विद्रोह विकटोरियन उपदेशवाद के विरुद्ध उतना नहीं है जितना मयार्थवाद और प्रकृतवाद के विचारों के विरुद्ध। यह एक प्रभाव वाली विचार धारा है, जो माग्य के उलट पेर के बीच होती हुई आलोचना में अब तक प्रवहमान है।

बीसवीं शताब्दी के परिवर्तित युग, उसकी नई दृष्टियाँ और आवश्यकताओं के साथ, आर्नेल्ड के प्रभाव में भी एक अनिवार्य अन्तर आ गया है। इलियट (Eliot) का कहना है कि कोई भी पीढ़ी कला में ठीक उसी प्रकार कवि नहीं रखती जिस प्रकार अन्य पीढ़ियों ने रखी। हर काल और हर कलाकार के लिए एक ऐसा मिश्रण आवश्यक होता है; जो जीवन की धातु को कला में ढाल सके, और प्रत्येक पीढ़ी दूसरों की अपेक्षा अपने ही मिश्रण को अधिक पसन्द करती है। अतः हर युग का काम अपनी अलग आलोचना से ही नलगा। परन्तु आलोचना सदा कुछ प्रभावों के बीच चक्कर खाती रही है : जैसे व्याख्या और मूल्यांकन, रूप और विवरण, बन्तुपरकता और आत्मनिष्ठता और फिर सबसे निस्तुत और मूलभूत द्वन्द्व तो साहित्य और जीवन के बीच ही रहा है। रिनैसॉ (Renaissance) कालीन आलोचना में इसका स्वरूप मनोरंजन बनाम शिक्षण का है और निओ-क्लासिकल (Neo-classical) युग में कौशल बनाम स्वभाव का; रोमांटिकी (Romantics) ने इस सार्द को दृष्टा और दृश्य अथवा स्मरण और सत्य के सम्मिलन द्वारा पाटने का प्रयत्न किया। परन्तु जैसे जैसे रोमांटिक लहर उतरती गई, यह द्वन्द्व फिर आ सड़ा हुआ और आर्नेल्ड तथा पेट्र के दृष्टिकोणों में मूर्त हो गया।

ये दोनों दृष्टिकोण, कि साहित्य की साहित्य के अथवा किसी अन्य वस्तु के रूप में बरना जाय, कुछ परिवर्तनों के साथ, जो नये सौन्दर्य सिद्धान्तों, मनोविज्ञान या इधर की समाज शास्त्रीय प्रवृत्तियों के कारण आवश्यक हो गए थे, बीसवीं शताब्दी की आलोचना में परिलक्षित होते हैं। परन्तु इस शताब्दी के तृतीय दशक के आरम्भ-याम तक, इनकी पुनरावृत्ति के पूर्व, अंग्रेजी समालोचना की कोई निश्चित दिशा नहीं जान पड़ती। इस शताब्दी के प्रारम्भ में अंग्रेजी कविता की तरह आलोचना की भी दशा है, जिसमें प्रसरता या किसी प्रबल अन्तर्वेग अथवा एक धारणा का अभाव है। शताब्दी के प्रारम्भ में न किसी समालोचक, न किसी आलोचना विज्ञान को ही प्रबल कहा जा सकता है। मैथ्यू आर्नेल्ड और पेट्र दोनों ही के प्रभाव निम्नित क्षेत्रों और विविध क्षेत्रों में काम करते दिखाई पड़ते हैं। आर्नेल्ड की समालोचना में अन्तर्निहित नैतिक आग्रह के विरुद्ध 'कला कला के लिए' वाली प्रतिक्रिया का न तो विस्तार ही हुआ और न उसकी स्पष्ट रूपरेखा ही स्थापित हुई। साधारणतः समालोचकगण उदार, सुविधानुसार गुणधर्मी और सहृदय पर ही विचारने वाले रहे। सेन्ट्सबरी (Saintsbury) जैसे समालोचक को इस उदात्तापूर्ण सिद्धान्तहीनता से अलग करना कठिन ही है। परन्तु इस समालोचना में एक अच्छी बात थी। उसके पास एक उन्माद, परिष्कृत कवि और अत्यन्त निम्न रचनाओं का भी आनन्द उठाने की क्षमता थी। इन आलोचकों की पद्धति कुछ तो प्रभाववादी और कुछ पादित्यपूर्ण थी; किसी कृति या कृतिकार की समीक्षा में समालोचक की अपनी प्रति-

मिया का अन्धका यामा वर्णन होता था, कुछ कृति के संघटन को प्रदर्शित करने का प्रयाग; और कुछ कृतिकार के जीवन, अम्यास और दृष्टिकोण के सम्बन्ध में सूचनाएँ दूना करती थीं।

गम्भीर समालोचना के क्षेत्र में यह विद्वतागती परम्परा ही सम्भवतः सबसे अधिक महत्वपूर्ण थी। सेन्ट्सबरी की उदार वाचालता, एडमण्ड गॉस Edmund Goss के छुट पुट जीवन चरित और प्रभाववादी शतचीव, एडवर्ड डाउडन (Edward Dowden) के ऐतिहासिक और मनोवैज्ञानिक आविष्कार, मिडनी काल्विन (Sydney Colvin) का जीवनी-मीक्षा एवम् सम्पादन सम्बन्धी कार्य, ए० सी० ब्रैडले (A C Bradley) का कोनरिव की टैली में चिन्तनपूर्ण अप्यदन, सी० एच० हरफर्ड (C H Herford) की स्पष्ट किन्तु अग्रुद कृतियों, जे० डब्ल्यू० मैकेल (J W Mackail) की मननशील सौन्दर्यात्मकता, ऐण्ड्रू लैङ्ग (Andrew Lang) की मानव शास्त्रीय और ऐतिहासिक समालोचना, ये सब शताब्दी के मोड़ पर अंग्रेजी समालोचना की सम्पन्नता और साथ ही विविधता की द्योतक हैं। अभी भी विद्वान् लोगों की धारणा थी कि आलोचक के रूप में उनका भी कुछ काम है। विद्वानों और समालोचकों के कार्यों का विशिष्टीकरण उस सीमा तक इस्लैण्ड में कभी नहीं हुआ जहाँ तक अमरीका और जर्मनी में। सभी विद्वान् आलोचकों की दृष्टि की प्रवृत्ति रुढ़िवादी ही रही; उनका अधिक ध्यान उन्हीं रचनाओं की ओर था जो बाल की बमौटी पर उरी उतर चुकी थीं और उनकी सूदन पैट और उदारता का उतना अधिक प्रसाद समकालीन साहित्य को नहीं प्राप्त हुआ। आर्थर सिमन्स (Arthur Symons) को छोड़कर, जो सौन्दर्यवादी दृष्टिकोण के प्रतिपादियों में से अनेका ही बच रहा था, बीसवीं शताब्दी के प्रारम्भ के अध्येता आलोचक-गण आर्नल्ड और पेटर के सम्मिलित प्रमान में ही काम करते रहे।

अमरीका के नव मान्यतावादियों ने पेटर के विचारों को फिर से ढालकर, एक नये बेश और परोक्ष रूप में फिर से ला लडा किया। टी० एस० इलियट (T. S. Eliot) ने इरविंग बैबिट (Irving Babbitt) से इस दृष्टिकोण की प्रहण किया कि ब्यक्तित्व सम्बन्धी रोमाण्टिक सिद्धान्त में एक अनिर्गम्य उन्मुहलता विद्यमान है। इस प्रकार प्रभाववाद, आत्मनिष्ठा और सम्पूर्ण व्यक्तिवादी परम्परा के विरुद्ध आधुनिक साहित्य की प्रतिक्रिया का अभियान प्रारम्भ हो गया। चक्र एक बार फिर घूमकर संयम, संस्कार और निर्वैयक्तिकता पर आ पहुँचा।

इलियट के समीक्षात्मक सिद्धान्तों के साधारण आधारों का वर्णन उनके "ट्रैडिशन एण्ड दी इण्डिविजुअल टैलेंट" (Tradition and the individual talent) नामक निबन्ध में हुआ है। इसमें वह "किसी कवि की प्रशंसा करते समय उसकी कृतियों के उन पहलुओं पर जोर देने की प्रवृत्ति" की निन्दा करता है "जिनमें वह औरों से कम-से कम मेल खाता है। कृतियों के इन्हीं पहलुओं या अंशों में हम वे कुछ पाने की कल्पना करते हैं जो कलाकार के बिलकुल अपने हैं, जो उसके विशिष्ट तत्त्व हैं। बड़े सन्तोष के साथ हम पूर्वगमियों से कवि की भिन्नता की विवेचना करते हैं, विशेषतः निकट अतीत के अंग्रेजों से। हमारा प्रयास होता है कि कुछ ऐसा पा जायें जिसका हम अलग करके रस ले सकें, जब कि यदि हम किसी कवि के पास बिना इस पूर्वगम के जायें तो हम पाएँगे कि उसकी रचना का सबसे सुन्दर ही नहीं, बल्कि सबसे ब्यक्तिगत भाग वही है जिसमें विगत कवि, तथा पूर्वज अपनी धमरता को सबसे शक्तिशाली ढंग से प्रतिष्ठित करते हैं।" इसके आगे इलियट

कहता है कि "किसी कवि को अपने मन में केवल अपनी ही पीढ़ी को लेकर नहीं बरिह इस भावना के साथ" खूबन करना चाहिए कि "होमर से लेकर आज तक यूरोप का सारा साहित्य, और उसके अपने देश का सम्पूर्ण साहित्य उसके साथ साथ जो रहा है और साथ-ही साथ उसका विन्यास-क्रम चलाता जा रहा है" "कलाकार की प्रगति एक निरन्तर आत्मोत्सर्ग है, व्यक्तित्व का अन्वयत श्रवसान है।" अतः इलियट के निष्ठ कवि की रोचकता उसी व्यक्तिगत श्रुतभूतियों में नहीं है और न उनका परिशीलन ही उठका काम है। उसका कहना है कि "कविता भावना की उन्मुक्तता नहीं, बरिह भावनाओं से प्रभावित है। वह व्यक्तित्व की अभिव्यंजना नहीं, बरिह व्यक्तित्व से चचना है।"

यूरोपीय संस्कृति के सामूहिक बुद्धि स्वास्थ्य और एकरूपता को फिर से प्रतिष्ठित करने के उद्यम में इलियट इस सिद्धान्त तक पहुँचा। उसका कहना है कि यूरोपीय मानस में एक व्याकृति उत्पन्न हो गई है। शेक्सपीयर (Shakespeare) और स्पेन्सर (Spencer) तक के काल में एफफनातीयता तथा बौद्धिक एवं नैतिक चेतना की समन्वित परिलक्षित होती है। ड्रायडेन (Dryden) के काल से विघटन प्रारम्भ हो जाता है और कविता समूचे राष्ट्र-मानस की अभिव्यक्ति नहीं रह जाती है। रोमांटिकों के समय से एक व्यापक पतन होने लगता है, जो पूरी राति के साथ अग्र तक चला जा रहा है। इस अशोभित के उत्पने कई कारण सुभाए हैं। उसके अनुसार अन्ततोगत्वा यह पतन सम्भवतः अर्थ-व्यवस्था और यन्त्रों के उलभाव पर ही आधारित है। लेकिन उसका सबसे अधिक बल इतने कारण अथवा लक्षण पर है कि कवि ने दर्शन और धर्म का कर्तव्य भी अपने ऊपर आरोपित कर लिया है। विशेषतः इसका अपराधी रोमांटिक पुग रहा है कि व्यक्तिगत कवि-दृष्टि के आधार पर दर्शन खड़ा किया जाय। आज का सबसे बड़ा कुक यही है। व्यक्तित्व के इस भ्रामक महत्त्व के निरोध का उपाय यही है कि यूरोपीय मानस की एकरूपता पुनः प्रतिष्ठित की जाय। इस उद्देश्य के अनुसार कवियों और लेखकों को अपने धर्म और दर्शन की व्याख्या करना छोड़ देना चाहिए।

इलियट की दृष्टि में विशेषाभास यही है कि कवि बात तो अपनी तरह करे, लेकिन अपनी तरह सोचे नहीं। इसी कारण अमेरीकी कविता पर इलियट का प्रभाव कुछ यों पडा है कि एक अनुगार आत्मालोचना पर बरती जा रही है; संशयों और संघर्षों द्वारा टपटे होते हुए कलाई का एक दशाव विद्यमान है। एक विशेष तापमान के नीचे उतरकर प्रेरणा का जीवित रहना सम्भव नहीं है और इलियट ने कुछ ऐसा पाला मारा है कि उसकी और उसके अनुचरों की रचनाएँ बहुत कम हो गई हैं।

इलियट के इस अनीखे आत्म विरोध का छोट टी० ई० हुल्म (T. E. Hulme) में है। हुल्म ने अपनी कृतियों की मात्रा और गूढता की तुलना में कहीं अधिक प्रभाव समीक्षा की विचारधारा पर डाला है। उसने संघर्ष, निर्वैयक्तिकता और कल्पना की तीली शुष्कता का प्रतिपादन किया। उसने रुसो (Rousseau) की धारणा का एडडन किया कि मनुष्य मूलतः संस्वरभाव वाला है। उनकी प्रतिरा है कि प्राथमिक पाप (original sin) में विश्वास किने बिना किसी महान् साहित्य का खूबन नहीं हो सकता। उसने प्रगति के विश्वास पर तथा समस्त आपुनिक 'शास्त्रान्' कला पर चोट की और कहा कि बाइजेंटाइन (Byzantine) की धर्म न्यामितिक विशेषताएँ-मात्र ही अनुकरणीय हैं। उसने 'जीवन के प्रति धार्मिक दृष्टिकोण' के

पक्ष में 'मानववादी दृष्टिकोण' को अस्वीकार कर दिया। इलम के सामान्य दृष्टिकोण ने इलियट को काफी प्रभावित किया तथा उसके द्वारा प्रतिपादित शिल्प नियमों एवं पशु, शुभ्र और स्पष्ट विम्बों के प्रति आग्रह ने विम्बवादी कवियाँ और आलोचकों को।

इलियट की आलोचना में सबसे रोचक बात यह है कि उसने 'कविता की निष्ठा' को 'एक ऊँची कोटि के आनन्द-लाभ' के रूप में सिद्ध करने का साहसपूर्ण उद्योग किया है, जब कि उसका सारा दृष्टिकोण गहन धार्मिक है। वस्तुतः इलियट ने एक प्रकार से आर्नल्ड के उस संकटमय विवल्प की पुनरावृत्ति हुई है कि कविता से धार्मिक आश्वासन की अपेक्षा की जाय। वर्ड्सवर्थ (Wordsworth) के विषय में लिखते समय आर्नल्ड ने कहा था : "कविता ही सत्य है, दर्शन मरोचिका मात्र !" और उसके बाद उसने बढ़कर शेली को 'विषय वस्तु के अभाव' के शाय्य फटकारा भी। इलियट के सामने इतना स्पष्ट है कि कविता क्या नहीं है। वह कहता है, "निस्सन्देह कविता नैतिक आचार का प्रतिपादन नहीं है और न राजनीति का निर्देश है, और न ही धर्म का कोई समयाव ही है।" फिर कुछ दिवसों के बाद, तर्कपूर्णता से अधिक ईमानदारी से प्रेरित होकर वह आगे जोड़ता है, "साध-ही-साध कविता का कोई-न कोई सम्बन्ध नैतिकता ही क्या, राजनीति से भी अवश्य है, यद्यपि हम कद नहीं सकते कि क्या है।" वह बड़ी बेनीं टांग लड़ू प्राप्त करने की विधि है जिसका आर्नल्ड को विशेष अभ्यास है। फिर भी, इलियट अपनी स्थिति आगे बल्लर स्पष्ट करता है, "अगर प्रश्न यह हो कि मुझे शेक्सपीयर की अपेक्षा दान्ते (Dante) की कविता क्यों रचती है तो मैं कहूँगा कि उसमें जीवन-रहस्य के प्रति एक अधिक स्थिर प्रज्ञा का उदाहरण प्रस्तुत किया गया है।" शेक्सपीयर हमारे सामने जीवन रहस्य की समस्या का कोई समाधान नहीं रखता। वह जीवन की समस्या को उसके अत्यन्त आग्रहपूर्ण रूप में प्रस्तुत कर देता है और फिर हमें अपने अनुभवों के सहारे छोड़ देता है। इसके विपरीत दान्ते के पास अक्वीनास (Aquinas) की प्रणाली का सम्बल था, मध्य युग के सम्पूर्ण नियमित और स्थिर जगत् का सहारा था। इस प्रकार यह स्पष्ट है कि स्थिर-बुद्धि और ऐक्य, विज्ञान-पूर्व युग की पूर्वोक्ती थी और उसकी पुनर्मांसि एक स्थिर परम्परा की अनुभूति द्वारा ही हो सकती है जिसकी जड़ें अतीत में जमी हैं और जो आज की वास्तविकता से विच्छिन्न हो।

आलोचना की इस द्विविधा का एक अन्य प्रधान उदाहरण हमें आई० ए० रिचार्ड्स (I A Richards) में मिलता है। उसकी पद्धति तो वैज्ञानिक है परन्तु उसका साध्य एक प्रकार की आध्यात्मिक संस्कृति है, जिसके विनाश की आशका विज्ञान से है। मनोविज्ञान और अर्थ-विज्ञान (Semantics) के प्रयोग द्वारा रिचार्ड्स ने साहित्यिक मूल्यांकन की अनिश्चयात्मकता को कम करने का प्रयास किया। अस्पष्ट प्रभाववाद के विरोध में उसने साहित्यालोचन को एक निश्चित विज्ञान बना डाला। उसने प्रत्येक शब्द के कार्य और साहित्यिक कृति में शब्दों के पारस्परिक सम्बन्ध, दोनों का अनुशीलन किया और समीक्षात्मक विश्लेषण का एक उपकरण प्रस्तुत किया। लेकिन इलियट की ही भाँति रिचार्ड्स भी कुछ उसी प्रकार के विरोधाभासों में उस समय फँस जाता है जब वह सन्तोषप्रद साहित्यिक मूल्यों का सिद्धान्त निर्धारित करने की चेष्टा करता है। रिचार्ड्स के अनुसार मूल्यों के एक सामान्य सिद्धान्त की स्थापना आवश्यक है, "इसलिए कि आलोचक को प्रतिष्ठित किया जा सके, स्थापित मान्यताओं की टाक्टाय

के से आक्रमणों से रक्षा की जा सके, इन आदर्शों और जन रुचि के बीच खाई को पाटा जा सके और शुद्धिवादियों और संस्कार-व्युत्त लोगों की परंपरा आचार नीति से कलाओं को बचाया जा सके। एक ऐसे सामान्य मूल्यों के सिद्धान्त को आवश्यकता है जो इन वक्तव्यों को कि 'यह अच्छा है, वह बुरा है' अस्पष्ट या मनमाना बनाकर ही न छोड़ दे।" रिचार्ड्स ने मानस वृत्ति के पक्ष में नैतिक आचार का परित्याग किया और कहा कि जो-कुछ भी हमारी स्वाभाविक एपेन्सा (appetancy) अर्थात् एक प्रकार की अचेतन अभिलाषा को तृप्त करता है, वह मूल्यवान् है और जितनी अधिक स्वाभाविक एपेन्साओं की तृप्ति उसके द्वारा होगी, उतना ही वह अधिक मूल्यवान् होगा। प्रत्येक अनुभव अपने में शिष्ट होता है और उसके अनुसरण के लिए किसी हेतु की आवश्यकता नहीं है। अतः अधिकतम शिव की उपान्वित के लिए, नैतिकता का समस्त अमनोवैज्ञानिक कल्पनाओं से मुक्त किया जाना और परिस्थितियों के परिवर्तन के साथ बदलना आनश्यक है। रिचार्ड्स की इस दृष्टि को एक प्रकार की प्राकृतिक नैतिकता कहा जा सकता है, क्योंकि कोई भी बेंची-बेंचारे आचार-परिपाटी ही आज या कल अग्रय ही हमारी आकांक्षाओं में व्याधात उत्पन्न कर देगी। चार्मिक अथवा नैतिक प्रणालियों को उत्पन्न करने के पश्चात् मूल्यों का यह समस्त सिद्धान्त-कुल इस प्रश्न पर ही केन्द्रित हो जाता है कि मानस की सर्वाधिक मूल्यवान् कौनसी वृत्तियाँ हैं। यहाँ पर कविता का प्रवेश होता है, क्योंकि कलाकार ही एक ऐसा व्यक्ति है जिससे हमें मूल्यवान् अनुभूतियों प्राप्त होने की सबसे अधिक सम्भानना है, वह एक ऐसा विन्दु है जहाँ मानस की परिपक्वता अपने को व्यक्त करती है। इसके अतिरिक्त कवि की अनुभूति उन आवेगों के समन्वय की अभिव्यक्ति है, जो दूसरों में अमी अस्पष्ट या दृग्-शील हैं। उसकी कला कृति उस वस्तु का विन्यास है, जो अंतरों में अमी अव्यवस्थित अथवा सङ्गुल है। वह उदाहरण है "जीवन के बरकृत निर्वाह" (Fine conduct of life) का, जिसका जोड़ उन प्रतिक्रियाओं के जालित्यपूर्ण विन्यास में है जो इतनी सूक्ष्म हैं कि साधारण नैतिक सूक्तियाँ उन्हें छू नहीं सकती। रुचि विचार अथवा असंस्मृत प्रतिक्रियाएँ किसी अन्यथा प्रवासनीय व्यक्ति में, मात्र श्रुतियों के हा समान नहीं होतीं। वस्तुतः वे मौखिक बोध हैं जिनसे अल्प दुर्गुणों का जन्म होता है।" इस प्रकार यह मूल्य सिद्धान्त, कला को एक प्रकार का सौन्दर्यवादी धर्म बना देने का प्रयास है, जो बरबन पेटर की याद दिला देता है।

रिचार्ड्स की धारणा है कि केवल धर्म ही नहीं, सभी बेंची बेंचारे मान्यताएँ कविता की विरोधी हैं। उसके अनुसार समस्त का य ने यह निर्विवाद सिद्ध कर दिया है कि हमारी सबसे महत्त्वपूर्ण भावनाएँ बिना किसी विश्वास की मध्यस्थता के, जापत और पुष्ट की जा सकती हैं। हमें ध्यान रखना है कि कवि जो कुछ कहता है, आनश्यक नहीं कि यह सत्य ही हो। "उसकी वाणी भावना में कूटली है" न कि तर्क अथवा दर्शन में। यह नहीं कि कवि की अर्थ-प्रतिश (Pseudo-statement) अनिर्णयतः झूठ ही हो। वह एक शब्द-विन्यास-मात्र है, जिसकी वैज्ञानिक सत्यता या असत्यता का कोई प्रश्न ही नहीं उठता। फिर भी रिचार्ड्स शीघ्र ही इस परिणाम पर पहुँचता है कि विश्वास हमें अपने और सत्ता के नियम में अधिक स्पष्ट अन्त देकर कविता को मष्ट करता जा रहा है। जब तक कवि एक शिशुन्त सुभ्रता की स्थिति में पड़ा रह सकता था, वह अपनी कल्पना के ताने-बाने बुनने के लिए स्वतन्त्र था। लेकिन अब, जब

उसके बहुत से वक्तव्यो और निश्चित यथार्थ में टकराहट पैदा होती जाती है, उसके लिए दो ही रास्ते रह गए हैं, या तो वह जादू की दुनिया में लौट जाय या मानसिक अनुरता का शिकार बने। विज्ञान ने अतीत के उस समस्त प्रतीक कोप को ही खतरे में डाल दिया है जिसे कविता की जाली बुनी जाती थी। विज्ञान हमारे ऊपर जगत् को एक यथार्थवादी दृष्टि लाटता चला जा रहा है, जो रिचार्ड्स को अपनी समस्त वैज्ञानिक प्रणाली के बावजूद, अग्रणीकार्य नहीं है। वह एक प्रकार के अकेलेपन, अनिश्चय और अर्थहीनता की भावना की शिकार बनता है; और उस जीवनदायी रस के लिए सज्जता है जो उसे लगता है कि 'सहसा सूख गया है।' रिचार्ड्स भी ये बातें एक धार्मिक नृपा और पुराने रहस्यवादी प्रमाणों और पूर्णताओं की स्पृहा की भाँति मालूम पड़ती हैं, उसी जीवनदायी विश्वास की भाँति, जिसकी प्यास इलियट को भी तडपाती है।

जिस समय रिचार्ड्स मनोविश्लेषण शास्त्र के प्रभाव में अपने 'प्रिन्सिपल्स ऑफ लिटरेरी क्रिटिसिज़्म (Principles of Literary Criticism) का आयोजन कर रहा था, उस शास्त्र की प्रक्रिया राबर्ट ग्रेव्स (Robert Graves) जैसे व्यक्तियों में कुछ अधिक अनाधित रूप में हो रही थी। 'काव्यात्मक निर्विकार' (Poetic Unreason) जैसे शब्दों के प्रयोग द्वारा कविता और स्वप्न एवं अचेतन मन के बीच के अस्पष्ट और अनिश्चित क्षेत्र को पहले पहल नापने का प्रयास किया गया। आलोचना का यह पहलू, जिसे हर्बर्ट रीड (Herbert Reed) ने और भी विकसित किया, अति यथार्थवाद में परिणत हुआ और समकालीन अंग्रेजी साहित्य तथा समालोचना पर उसने गम्भीर प्रभाव डाला है। फिर भी, फ्रायड के मनोविज्ञान की छाप साहित्यालोचन पर मूल्य निर्देशन की दृष्टि से उतनी नहीं पड़ी जितनी उद्मथ की दृष्टि से। इसकी चेष्टा की गई कि साहित्यिक कृतियों की व्याख्या उनके मनोवैज्ञानिक स्रोतों के सदर्भ में की जाय। परन्तु इस प्रकार की व्याख्या और कृति के मूल्य में सम्बन्ध क्या है, इस पर साधारणतः प्रयास नहीं डाला गया। वस्तुतः समालोचना का यह निकाय एक प्रकार की इतिहास प्रणाली है, जो निर्यायात्मक नहीं है। इतिहास—अर्थात् किसी कृति को प्रेरित करने वाली परिस्थितियों की व्याख्या—के रूप में यह प्रणाली उस परम्परागत 'पृष्ठभूमि और प्रभाव' वाली शैली से केवल पद्धति में ही भिन्न है, (उद्देश्य में नहीं) जिसका प्रतिपादन उसी काल में बर्जिनिया वुल्फ (Virginia Woolf) जैसे आलोचकों द्वारा हो रहा था। मनोविश्लेषण शास्त्र ने साहित्यालोचन के लिए एक ही साथ चुनौती और सहारे दोनों का काम किया। निस्सन्देह इस शास्त्र ने काव्य सृजन के उन अंधेरे क्षेत्रों को प्रकाशित करने में सहायता दी जिसकी देहरी से आगे परम्परावादी आलोचक नहीं जा सके थे। लेकिन इस नये ज्ञान ने जिस दृश्य का उद्घाटन किया वह बहुत रुचिकर नहीं था। इवोलिए रिचार्ड्स ने इसके सम्बन्ध में कहा कि "शास्त्रों और विज्ञानों में सबसे अधिक घातक शास्त्र का कार्य तो अथ प्रारम्भ हो रहा है," यद्यपि स्वयं रिचार्ड्स की पद्धति का उद्गम इस शास्त्र में ही था। रिचार्ड्स की आशंका है कि हमारे विश्वासों पर मनोविश्लेषण-शास्त्र का प्रभाव पड़ने से एक मानसिक उन्मूलन (Mental chaos) का जन्म होगा, क्योंकि मनोविश्लेषण के उपरान्त हमारी भावनाओं और वृत्तियों के समर्थन में मात्र शारीरिक न्याय के और कुछ रह नहीं जाता। बहरहाल, इस नये विज्ञान के मोहक इन्द्र जाल से समालोचना की रक्षा इन आशंकाओं के कारण नहीं हुई। मूल कारण यह था कि आलोचना का सम्बन्ध सदैव कृति के प्रभाव से अधिक होता है, उसके उद्गम से कम, निर्याय से अधिक, व्याख्या से

कम । मूल प्रश्न मूल्यांकन का ही है ।

मनोवैज्ञानिक शास्त्र का प्रभाव इस धारण भी व्यापक और स्थायी न हो सका कि उसी काल में, बराबर गहरे होते हुए राजनीतिक और आर्थिक संकट के दबाव में पड़कर, आलोचना व्यक्ति से हटकर विस्तृत सामाजिक दृष्टि की ओर बढ़ने लगी । यह विश्वास अधिन-से अधिक बढ़ने लगा कि व्यक्ति और हमारी सम्पूची सभ्यता का माय्य आत्म ज्ञान पर उतना निर्भर नहीं करता जितना सामाजिक और राजनीतिक घटनाओं की दिशा पर । मार्क्सवादी विचारधारा के प्रभाव से शक्ति लाभ करके, समाज शास्त्रीय दृष्टिकोण ने आलोचना की एक नई दिशा और आग्रह प्रदान किया । रिक्वार्ड (Rickward), एडवर्ड अपवार्ड (Edward Upward) तथा राल्फ फॉक्स (Ralph Fox) जैसे कई नवोदित आलोचकों ने सामाजिक दृष्टिों द्वारा साहित्य की व्याख्या करते हुए निबन्ध लिखे । लेकिन फ्रायडवादी आलोचकों की ही भाँति इन्होंने भी उद्गम की व्याख्या एवं कला कृति के मूल्य के बीच सम्बन्ध पर कोई प्रकाश नहीं डाला । यह बात काटवेल (Caudwell) के 'इल्युयन एण्ड रियलिटी' (Illusion and Reality) के सम्बन्ध में भी, जो साहित्य के उद्गम पर सबसे अधिक प्रभावशाली मार्क्सवादी ग्रन्थ है, पूर्णतः सत्य है ।

इस पुस्तक का मुख्य प्रकरण यह है : वैज्ञानिक अपनी प्रयोगशाला में सत्य पदार्थ-जगत् का एक अक्ष लेजर बैठ जाता है और उसकी गति और गुण का इस प्रकार वर्णन करता है जैसे यह अक्ष ही सम्पूर्ण पदार्थ-जगत् हो । यह वैज्ञानिक भ्रान्ति हुई । इसी प्रकार कवि भी पदार्थ-जगत् का एक टुकड़ा चुन लेता है और उसकी गति और गुण का वर्णन इस भाँति करता है जैसे यह सम्पूर्ण सत्ता ही, न केवल उसकी अपनी इच्छा और कल्पना का, बल्कि समस्त मनुष्य की इच्छा और कल्पना का है । यह काल्पनात्मक भ्रान्ति है । सत्य यह है कि अपने पदार्थ-अक्ष और सम्पूर्ण पदार्थ-जगत् की सापेक्षता के बीच वैज्ञानिक, अपनी आर्थिक अनुभूति और इच्छा एवं कल्पना के सम्पूर्ण सत्ता की सापेक्षता के बीच कवि, ये दोनों ही प्रकृति के विरुद्ध मनुष्य के संघर्ष के दो ध्रुव हैं, तिनकी सतत परिस्थिति से ही जीवन कर्म बनता है । सत्य न केवल पदार्थ है और न केवल चेतना ही । सत्य दोनों के सक्रिय द्वन्द्व-मय सम्बन्ध में निहित है । मनुष्य और प्रकृति, चेतना और पदार्थ के इस निरन्तर संयोग और वियोग के पल-पल परिवर्तित परिणाम का ही नाम सत्य है ।

ज्ञान और अनुभव के इस मार्क्सवादी सिद्धान्त के आचार पर काटवेल अमेरीकन काव्य के इतिहास को फिर से लिखता है, काव्य-रचना का विश्लेषण करता है और मरिच्य की ओर देखता है । उदाहरणतः उसके अनुसार रोडसगोवर ने अपनी ट्रेबलियों में उसी संघर्ष की अभिव्यक्ति की है जिसे हमने आगे चलकर पूँबीगर्द के लक्षण के रूप में जाना, जो स्तरानता के लिए व्यक्ति की अन्तर्गत लालसा और समाजवादी आर्थिक संघर्ष की रुढ़िप्रस्त वर्जनाओं का संघर्ष है । एग्लेस के अनुसार "अनिवार्यता का परिज्ञान ही स्वतन्त्रता है" और जूँटि रोमियो, बुनिफट, मैकनेय और ओथेलो के पात्र उक्त परिज्ञान नहीं था इसलिए उन्हें ट्रेबेदी का शिकार होना पड़ा ।

काव्य के इस सिद्धान्त का प्रतिपादन करते हुए, काटवेल की स्थापना है कि कविता की अन्तर्भावना व्यक्ति अथवा प्राकृतिक और सामूहिक अथवा सम्य मानव के बीच होने वाली



संपर्क पर आधारित है। काव्य का सत्य उसके षष्ठियों में नहीं, बल्कि उस सामूहिक भावना में है, जिसकी अभिव्यक्ति उसमें होती है। कविता के चित्र स्वप्न-चित्रों के ही समान होते हैं, परन्तु कवि अपनी चित्रावली से भावना की अभिव्यक्ति करता है और उसे न केवल व्यक्तिगत, बल्कि सामाजिक मूल्य प्रदान करता है।

एक एकका कम्युनिस्ट होने के नाते, काइवेल का विचार है कि महान् कला का सृजन वर्गहीन समाज में होगा। इस बीच अधिक वर्ग अपनी अभिव्यक्ति मध्यवर्गीय शब्दों और धारणाओं के माध्यम से करने का प्रयास कर रहा है तथा मध्यवर्गीय लेखकगण अपनी धारणाओं को अधिकवर्गीय व्यवहार में उतारने की चेष्टा कर रहे हैं। परिणामस्वरूप हमारे सामने है स्रान्तिकालीन कला की यह आत्म-चेतन्यता।

भायबवाद की ही भाँति मार्क्सवाद को भी इंग्लैण्ड में शक्तिशाली समर्थक मिले। परन्तु इन दोनों ने आलोचनात्मक सिद्धान्त और व्यवहार की विशाल धारा में, जिसका मुख्य सम्बल आज भी परम्परा में ही है, कुछ विविधता भरने का योगदान किया है, यद्यपि इसमें भी सन्देह नहीं कि इन दोनों धारों ने साहित्यालोचन में दो ऐसे तत्त्वों को प्रविष्ट किया है जो हमारे युग के ज्ञान और जागरूकता का स्पष्ट और मूर्तिमान प्रतिनिधित्व करते हैं। यह सत्य है कि 'विशुद्ध काव्य' का इन्द्र-जाल लगभग छिन्न-भिन्न हो गया है, परन्तु यह भी सत्य है कि अधिकांश आलोचकों ने नये समाज शास्त्र के तन्त्र को भी नहीं माना है। अभी भी, रेटसन (Ratson) के शब्दों में साहित्यिक सदर्भ की भावना (sense of literary context) ही आलोचना की दृष्टि है। अर्थात्, अभी भी आलोचना का प्रयास यही है कि नई सामाजिक चेतना के साहित्य को अपूर्व अनुभव के रूप में ग्रहण करने वाली मान्यता के साथ समन्वित किया जाय; मूल के ज्ञान और ठौरम के सुल के बीच सामंजस्य स्थापित किया जाय। दलियट के वास्तुद भी एबर क्रॉम्बी (Aber Crombie) और मिडलटन मरी (Middleton Murry) जैसे विशिष्ट आलोचकों में रोमाण्टिक परम्परा प्रवाहित रही। एबर क्रॉम्बी ने काव्य का समाहारत्मक सिद्धान्त प्रस्तुत किया, जिसमें अधिकतर रोमाण्टिक प्रतिज्ञाएँ सम्मिलित हैं। मिडलटन मरी में रोमाण्टिक धारा की रहस्यवादी और तन्त्रवादी प्रवृत्तियों परिलक्षित होती हैं। आलोचनात्मक परम्परावाद के अन्य स्रोत भी हैं। जी० के० चेस्टर्टन (G K Chesterton) के साहित्य दर्शन पर उसकी भावुकतापूर्ण नैतिक इतिहास दृष्टि का रग है। एफ० एल० लूसस (F L Lucas) ने एक 'साधारण बुद्धिवादी आलोचक' (common sense critic) के रूप में हारे हुए रोमाण्टिक आदर्शवाद पर प्रहार किया। सी० एस० लीविस (C S Lewis) की दृष्टि में ऐंग्लिकन मध्यम मार्ग के साथ धार्मिक आग्रह है।

विद्वत्तावादी आचार्य परम्परा का भी सेप्टेसवरी के साथ अन्त नहीं हो गया। ओलिवर एल्टन (Oliver Elton), क्विलर कूच (Quiller-Couch), एडमण्ड चैम्बर्स (Edmund Chambers) तथा हेरबर्ट ग्रिंसेरन (Herbert Grierson) आदि कुछ आलोचकों ने निस्सन्देह साहित्यालोचन के क्षेत्र में विद्वत्ता, गम्भीरता और व्यापक दृष्टि का उन्नयन किया है, जो अंग्रेजी आलोचना की विशेषता रही है।

इस लेख में समकालीन आलोचना के क्षेत्र में साहित्यिक पत्र-पत्रिकाओं के योगदान का आकलन करना सम्भव नहीं है। परन्तु इसमें सन्देह नहीं कि समीक्षात्मक विचारधारा पर

उनका प्रभाव बहुत अधिक पड़ा है। नये-नये साहित्यिक निकायों के समर्थन में, अनेक पत्रों का प्रकाशन हुआ है और उनके विचारों के सर्प ने अधिकधिक पाठकों को अन्वेषण और पुन-मूल्यासन के लिए प्रेरित किया है। इन माध्यमों में व्यक्त आलोचना का निम्तार बहुत बड़ा है—गम्भीर विद्वतापूर्ण अध्ययन से लेकर मात्र साहित्यिक फलने तक कि “इसमें काम नहीं चलने का।” परन्तु पत्रिकाओं में प्रकाशित अधिकतर लेख मूलदान और पटनीव हैं और उनका उपयोग केवल तात्कालिक ही नहीं समझा जाना चाहिए। वस्तुतः गौरवपूर्ण ग्रन्थों की अनेकानेक परिभाषाओं में ही बीसवीं शताब्दी के साहित्यालोचन को अपना रूप प्राप्त हुआ है। इन्हीं पत्रिकाओं में रुठियों के विद्वद् कटित्त सघर्ष हुआ है और नई आस्ययताओं की स्तुतम अभिव्यक्ति हुई है। एक प्रमुख पत्रिका के शब्दों में “हमारी समझ में ‘इन्डिनी’ का कार्य है, और दस्तुओं के साथ एक प्रभावपूर्ण ‘समकालीन साधप्रकाशता’ के निर्माण में सहायता पहुँचाना।” शिक्षा के प्रसार और यातायात के व्यापक साधनों के विकास के साथ, साहित्य के अध्ययन का महत्त्व बढ़ना अनिवार्य ही था। इस प्रकार न केवल साहित्यिक कृतियों ही, बल्कि समकालीन संस्कृति का ज्ञान-जाना ही प्रायः साहित्यालोचन का विषय बन गया है।



# प्रगत प्रग

आई० ए० एनस्ट्राँस

## वर्तमान संकट और मानवीय मूल्यों का विघटन

समाज में आज एक गहरा परिवर्तन हो रहा है और इसके फलस्वरूप स्थापित मान्यताओं को एक आघात पहुँचा है। निर्दिष्ट रूप से मान्य धारणाएँ, जिन पर सम्पत्ता आधारित थी, आज तिरस्कार का विषय बन गई हैं। अनुपेक्ष्य माने जाने वाले सांस्कृतिक आधार तथा पवित्र माने जाने वाले मूल्यों का अस्तित्व आज खतरों में है। हम एक नई व्यवस्था के प्रसूति कष्ट को देख रहे हैं, और बहुत सतही दृष्टिकोण रखने वाले व्यक्ति ही कह सकते हैं कि मान एक आर्थिक पुनर्संगठन से हमारी सारी समस्याएँ सुलभ जायेंगी। जैसा हम स्वयं देखेंगे, यह वस्तुतः मानव का आध्यात्मिक संकट है, केवल मौखिक परिस्थितियों का असन्तुलन मात्र नहीं।

पश्चिम इस भ्रान्तिवारी संकट से होकर गुजर रहा है, किन्तु हम पूर्व वाले गिरचेष्ट होकर नहीं बैठे रह सकते। हम पश्चिम की अव्यवस्था को एक तटस्थ दर्शक के दृष्टिकोण से देखने का साहस नहीं कर सकते, क्योंकि हम स्वयं भी इससे अलग नहीं हैं। चीन और कोरिया, यहाँ तक कि अग्रगण्य तिब्बत भी इस घात के प्रमाण हैं कि हम इतिहास से अपने-आपको विलग नहीं कर सकते।

### संकट का उदय

इस आधुनिक घोर अव्यवस्था के सम्बन्ध में कुछ कहने के पूर्व यह देना उचित होगा कि हम इस स्थिति में किस प्रकार पहुँच गए। यदि हम पिछली दो शताब्दियों को देखें तो हम उन तीन त्रिभिन्न परन्तु घनिष्ठ रूप से सम्बद्ध धाराओं को पहचान सकते हैं जिन्होंने सम्मिलित होकर मानवता को क्रांति के उमड़ते हुए प्रवाह में रखा। यह नहीं कि मनुष्य बाह्य शक्तियों से अनुशासित एक असहाय कठपुतली मात्र है, क्योंकि ये आत्म विघटन की शक्तियाँ तो स्वयं उठीने जान मुझकर बन गई हैं। ये तीन धाराएँ थीं औद्योगिक पूँजीवाद, विज्ञान और दर्शन, और इन्हीं तीनों को मनुष्य ने सुशी सुशी अपने-आपको समर्पित कर दिया—इस आशा में कि ये उसे उसके आदर्श मनोराज्य तक पहुँचा देंगी।

'रिनेसॉ' के मातृकतापूर्ण बारूद का विस्फोट प्राचीनी क्रान्ति में हुआ और एक नये विश्वास को जन्म मिला—ऐसा विश्वास जो स्वतःचालित एवं स्वतःपूर्ण मनुष्य में था। नये मनुष्य के सामाजिक आदर्श 'स्वतन्त्रता, भातृत्व, समानता' के गुरों में व्यक्त हुए। यह प्राचीनी क्रान्ति का सामाजिक घोषणा-पत्र था और यह मनुष्य में आस्था पर आधारित था। यह औद्योगिक क्रान्ति की पृष्ठभूमि है।

पश्चिम में औद्योगिक पूँजीवाद, जिस रूप में यह वस्तुतः विकसित हुआ, अपने प्राकृतिक विकास के लिए एक भौतिक दर्शन की अपेक्षा रखता था। आभिक लाभ इसका प्रमुख उद्देश्य था और मानवीय व्यक्तित्व का बलिदान मशीन तथा भौतिक वस्तुओं के लिए किया गया। निरक्षर युग का औद्योगिक पूँजीवादी मानवीय उच्चता तथा स्वातन्त्र्य श्रेय तथा सौन्दर्य जैसे मानव मूल्यों की चिन्ता नहीं करता था, अर्थ और शक्ति, यही दो ऐसे मूल्य थे जो उसके निकट वस्तुतः आदर्शणीय थे और यही मूल्य अन्तनोगत्वा उसकी सम्यक्ता की स्वीकृत मान्यताएँ बन गए। वह व्यक्ति जो अपने धर्मचारियों को मनुष्य की भाँति देखता था और उनकी भलाई के लिए कुछ करना चाहता था, उस आदर्शवादी के रूप में व्यंग्य और उपहास का भागी होता था, जो व्यापार में भी मातृकता को अनुकरण रखता है। इस प्रकार के मानवीय पूँजीवादी आनिष्टता से हीन 'धुक्त प्रतियोगिता' की स्थिति में किसी भी प्रकार अवशिष्ट न रह सके। १९वीं शती के पूँजीवादियों की आत्म सन्तुष्ट निश्चेष्टता आज हमें चौंका देती है। यद्यपि उन्होंने निश्चिन्तन धर्म के उस मिलानशील रूप को (अर्थात् प्रोटेस्टेण्ट रूप को) अदम्यता का दोग रचा था, फिर भी उनका व्यापार निश्चित रूप से भौतिक सिद्धांतों के आधार पर चलाता था।

औद्योगिक पूँजीवाद को चूर्ण या टारशनिकों और वैज्ञानिकों से काफी सहायता मिली और वे भौतिकवाद को एक आदर्शणीय रूप देने में सफल भी हुए। वे टारशनिज वाद के दुर्दिवाद तथा हीगेल के आदर्शवाद को छोड़कर, वहाँ तक अतिभौतिक तथ्यों तथा धर्म का सङ्कल्प है, निम्नतः अनीश्वरवाद की स्थिति पहुँचे।

फ्यूएरबैख ने अपनी दो पुस्तकें 'एमेन्स ऑफ़ क्रिश्चियनिटी' तथा 'एसेन्स ऑफ़ रिलीजि' में धर्म के समस्त अतिप्राकृत तथ्यों को नष्ट करने का प्रयत्न किया और उनका मनुष्य के उत्थन का सिद्धांत केवल इसीलिए आयोजित किया गया था।

त्रिरोधी धारणाओं के शान्तुद फ्यूएरबैख अधार्मिक व्यक्ति नहीं था; इसके विपरीत वह मनुष्य को मूलतः एक धार्मिक प्राणी मानता था। उसने केवल अनीश्वरवादियों का वह क्षतरनाक प्रयोग-भर किया था, जिसमें 'अनजाने ईश्वर' का स्थान मनुष्य को दिया जाता है।

फ्यूएरबैख का सिद्धान्त मार्क्स और एंगेल्स के समस्त एक नई दृष्टि के रूप में आया, जब वे हीगेल की विचारधारा के आन्तरिक त्रिरोधी को लेकर उलझे हुए थे। वे हीगेल के द्वन्द्वात्मक सिद्धान्त के प्रसङ्गक थे, परन्तु उनका 'परम मान' (absolute idea) उनके लिए निरर्थक था। ऐसी स्थिति में फ्यूएरबैख ने अपना मार्ग-प्रदर्शन किया। जैसा एंगेल्स कहता है, "एक ही आघात में उसने अन्तर्विरोध को चूर-चूर कर टाड़ा और बिना किसी घुमाव-फिराव के उसने भौतिकवाद को फिर स्थानाधीन कर दिया।" इसमें कोई सन्देह नहीं कि फ्यूएरबैख को एक भौतिकवादी के रूप में सिद्ध करना, दर्शन के विकास में मार्क्स की अपनी वैयक्तिक देन है। फिर भी यह बात महत्त्वपूर्ण है कि लेनिन ने जर्मन दर्शन, अमेजी राजनीतिक अर्थशास्त्र

श्रीर प्राचीनी समाजवाद को मानवीय विचारधार के तीन श्रोत तथा तीन अंग माना है। प्रोफेसर गिल्लेन के शब्दों में "अपनी पुस्तक, मैटोसिपिटिज्म एंड एंपिरिकी क्रिटिसिज्म' में धार्मिक धार से भी अधिक जेनिन अपने दर्शन में उस केन्द्रीय स्थिति को फिर फिर स्वीकार करता है कि धर्म ने कांट को जन्म दिया, और फिर कांट ने मिच, मैत्र, हर्षले, कांटेन, रिनीरियर, योहन्केपर, ह्यू हेम, जेम्स और उस बाद के सारे प्रसक्तों को जन्म दिया जिसे वह 'एम्पैरिस्टिसिज्म' कहकर अभिहित करता है।" १९वीं शती के बौद्धिक वातावरण में मानवीय भौतिकवाद बहुत स्वच्छन्दतापूर्ण निश्चित हुआ। इसका केरन यही अर्थ हो सकता है कि तत्कालीन वातावरण ही स्वयं एकदम भौतिकवादी था। दार्शनिक भौतिकवाद को विज्ञान की प्रगति से सहारा मिला और वर्तमान शताब्दी में विशुद्ध दर्शन का हाथ लेम्स के 'पिरेनियरिज्म', ल्यूई के 'प्रेगमैटिज्म' तथा प्रॉयड के 'डिटरमिनिज्म' के साथ साथ एक नयी विज्ञान के रूप में हो गया है।

वैज्ञानिकों ने भी औद्योगिक पुँजीवाद को सहायता दी। उनके अनुसन्धानों के फलस्वरूप पूँजीवाद के लान में ही वृद्धि नहीं हुई, वरन् मरिथ्यरज्जाओं की हठराजिता के साथ उन्होंने विज्ञान के नाम पर भौतिकवाद तथा निश्चयवाद की भी स्थापना की। इन लोगों ने वैज्ञानिक मानववाद के सिद्धान्त का प्रचार दिया। इनके वैज्ञानिक मानववाद का अभिप्राय मनुष्यों की उम्र नहीं जाति से था जो यूगैनिज्म विज्ञान के आधार पर पाली-पोयी गई हो, जिसको निश्चित करने में हार्दजीन के सिद्धान्तों का सहारा लिया गया हो, जिसका सगठन समान-शास्त्र के नियमों के अनुसार हुआ हो, जिसकी परवरिश अर्थशास्त्र के नियमों के अनुसार हुई हो और जिसका मनोरञ्जन सौन्दर्य शास्त्र के सिद्धान्तों के आधार पर रिया गया हो। जैसे यह उन बहुत वैज्ञानिक था, परन्तु उनमें व्यक्ति की स्वतन्त्र आत्मा के लिए कोई स्थान न था। और जब मानववादियों ने इस वैज्ञानिक स्वर्ग को एक वास्तविकता के रूप में परिणत करना चाहा तो पाश्चात्य संसार इसकी अपनी धारणाओं के भयंकर परिणामों को तोचकर चकित हो गया।

यह निश्चित है कि पश्चिम में ऐसे बहुत से महान् विचारक तथा दार्शनिक थे, जिन्होंने भौतिकवाद की बुद्धि तथा मानवीय प्रकृति के निवृष्ट निश्वासपात के रूप में अमान्य टकराया। इन महान् चिन्तकों में वे जर्गॉन, क्लौटैल, मारिटेन, बर्ड्येन तथा अन्य बहुत से क्रिश्चियन मनीषी। पोप पद को ग्रहण करने वाले व्यक्तियों ने भी बार-बार पूँजीवाद तथा भौतिकवाद की सुराहियों की और लोगो का ध्यान आकर्षित किया; परन्तु उनमें रहस्यात्मक तथा प्रक्रिया-वादी टकरावर उनका तिरस्कार किया गया। फलतः हमारी शताब्दी ने एक ऐसी सभ्यता के आश्चर्यजनक अन्तर्विरोधों को देखा, जिसकी मौलिक धारणाएँ भौतिकवादी थीं, परन्तु जिसकी कामनाएँ बख्खनः आध्यात्मिक थीं और जो इसलिए भौतिकवाद के प्रसंग में निरर्थक एवं अप्राप्त्यपनी रहीं। अन्तर्विरोध की इस स्थिति में ही आधुनिक संकट का उदय होता है।

अब हम बहुत सक्षेप में इस संकट से प्रभावित कुछ देशों का निरीक्षण करेंगे। हम यह ऊपर कह चुके हैं कि यह एक सम्पूर्ण संकट है और इसने मानव-जीवन के उभ प्रत्येक क्षेत्र को प्रभावित किया है, जिसके कारण स्वयं मानव-जीवन को अपने मूल्य तथा मान्यताएँ मिलती हैं। क्योंकि अन्य सारे मूल्य अन्ततोगत्वा सत्यं, शिवं और सुन्दरम् के मौलिक तत्त्वों में परिणत हो जाते हैं, इसलिए हम अपना विवेचन इन्हीं तीनों तत्त्वों तक सीमित रखेंगे।

## संस्कृतपस्त विज्ञान : सत्य का विपटन

मानव के एक उत्कृष्ट निम्न 'टी वंडीशन्स ऑफ फ्रीडम' के अनुसार, "सबसे पहले भूतविज्ञानियों ने आधुनिक भौतिकवाद के अन्ध सिद्धान्तों को जन्म दिया था, जिसका कारण कदाचित् यह था कि अपने पेशे की आदतों के अनुसार वे प्रमाणों को एक गिराफ मशीन समझते हैं।" विज्ञान की प्रतिष्ठा और एक औद्योगिक संस्कृति के मानविक शोषण के कारण वैज्ञानिकों को मनुष्य का द्रष्टा तथा निर्माता माना जाता था। सत्य की प्रतिष्ठा के लिए श्रम का मनुष्य उन वैज्ञानिकों का मुँह देपता है, परन्तु उन्होंने उसको निराश कर दिया है।

विज्ञान, जो अपनी प्रकृति के अतुल्य ही, भौतिक पदार्थों के तत्त्वों और व्युत्पत्तियों के परीक्षण, गणन तथा व्यवस्थित करने तक ही सीमित है, समाजतः ही उन महान् सत्त्वों तक पहुँचने में असमर्थ है, जो मनुष्य से धनियुक्त रूप से सम्बद्ध हैं, जैसे ईश्वर का अस्तित्व, मानव की प्रकृति तथा स्वातन्त्र्य, अतन्त्र गहरी महत्वाकांक्षाओं का अर्थ इत्यादि। परन्तु इन्हें भी वैज्ञानिक विचलित नहीं हुए। उन्होंने इन वस्तुतः महत्त्वपूर्ण प्रश्नों को अनारस्य कहकर एक ओर कर दिया और इनके स्थान पर वैज्ञानिक मानववाद की प्रशंसा दी। जूनियन हक्सले, वेल्स, रसेल तथा और भी बहुतों ने इस विचारधारा या यूनान उल्हास के साथ प्रचार किया, जिस उल्हास को किसी और अच्छे काम में लगाया जा सकता था, और साधारण जनता ने विज्ञान के इन महत्त्वों की धारण की संदेह की दृष्टि से देखने का साहस भी नहीं किया। इन वैज्ञानिकों ने बताया कि विज्ञान ने ईश्वर की ज्योति-प्रतिभा कथा को निरास्य कर दिया है और साधारण जनता इस बात से प्रभावित हुई। उन्होंने यह भी कहा कि विज्ञान धर्म के विरुद्ध है, मनुष्य भौतिक तत्वों का एक अन्ध कोटि या सपटन मान है और केवल वास्तविक भौतिक पदार्थ ही है। यह सत्य का सत्य निरास्यता था, जिसे हमारी शताब्दी ने देना।

पहली बार देखने पर लोगों को वैज्ञानिक मानववाद आश्चर्यजनक पड़ा, परन्तु शीघ्र ही उनका अमानवीय रूप उनके सम्मुख आया। इतने मनुष्य की महत्ता को नष्ट कर दिया। जैसा जूनियन हक्सले ने अपनी पुस्तक 'मैन स्टैंड्स अलोन' में स्वीकार भी किया है: "कार्डिन की विचारधारा के स्वाभाविक परिणामों का सामना किया गया, जिसके अनुसार मनुष्य भी और जानवरों के समान ही है। अतः उसके वे विचार जो मानवीय जीवन तथा मानवीय आदतों के गहरे अर्थों से सम्बद्ध हैं, शाश्वत (अथवा निकटतः) के प्रकार में विशेष विशेषण की अपेक्षा नहीं रखते हैं, ठीक उसी प्रकार जैसे एक कोटाण अथवा केंजुए की स्थिति बड़े-बड़ी हो सकती है। अविशिष्ट रहता ही विकास में सफलता की एक मात्र कसौटी है, अतः सारी जीवित वस्तुओं का महत्त्व एक समान है।" यह एक दृश्यीय स्थिति है और इसीलिए मनुष्य वैज्ञानिक मानववाद से सन्तुष्ट नहीं हो सगा। उसका निरास्य था कि यह विज्ञान के सम्मुख अपनी आत्मा का समर्पण करके सारे सवार का स्वामी हो सकेगा, परन्तु विज्ञान ने उसकी स्थिति को एक मुच्छु कीड़े की स्थिति से अधिक महत्त्वपूर्ण नहीं माना।

इसके अनिश्चित विज्ञान ने मनुष्य की स्वतन्त्रता नष्ट कर दी, क्योंकि निश्चयात्मक परिस्थितियों में स्वतन्त्रता देना ही हो जाती है। जैसा कि मार्क्स और एंगेल्स ने बार-बार कहा है, एक पूज्य भौतिकवादी के लिए स्वतन्त्रता कोरा धर्म है, यह केवल "आवश्यकता का अज्ञान

हो सकता है जिसमें कि व्यक्ति को कार्य करना पड़ता है।" फ्रॉयड के अनुयायी निश्चयवादियों ने यह तय पाया कि मनुष्य के सारे कार्य भौतिक अथवा शारीरिक परिस्थितियों, वंशाणुक्रम तथा वातावरण द्वारा निर्धारित होते हैं। वैज्ञानिक मानववाद के फलस्वरूप मनुष्य जित दयनीय परिस्थिति को पहुँच गया है, उतना बहुत ही शक्ति वर्णन फ्रॉयड रसेल ने किया है : "मनुष्य का जीवन बहुत अल्प एवं असहाय है; उस पर और उसकी सारी जाति पर मृत्यु का घौमा परन्तु निश्चित, निर्दय और अंधेरा पंजा गिरता है। अच्छाई और बुराई को बिना देते, तथा बिना ध्वंस को कोई चिन्ता किये हुए, सर्वशक्तिमान भौतिक सत्त्व बिना दके हुए आगे बढ़ता रहता है। मनुष्य के लिए आश्चर्य है कि वह अपने महितक को उस अपरिहार्य निर्दयता से गुण्य रहे, जो उसके पाह्य जीवन की नियामक है, और इसके साथ-ही साथ वह उन अनिवार्य शक्तों का भी सामना करता रहे, जो एक पक्ष के लिए उसके ज्ञान और उसकी भव्यता को सदन कर लेते हैं।"

किसी पुराने धार्मिक गीतकार ने कहा था : "मनुष्य ऐसा क्या है जिसके लिए तू इतना चिन्तित है ? तूने तो उसे देवदूतों से ज़रा सा ही कम बनाया है।" फिर भी यहाँ ऐसी आधुनिक हैं जिन्होंने विज्ञान ( जिसका अर्थ विवेक होना चाहिए ) के नाम पर मनुष्य को सुद्धि-हीन भौतिक तत्वों से भी नीचे गिरा दिया है। इश्यागो, द पिटी आफ इश्यागो ! मनुष्य के प्रति कितना निश्वासपात ! सचार्ड का कितना निश्चित रूप !

विज्ञान के नाम पर मनुष्य की ऐसी गिरी हुई स्थिति के प्रतंग में, उसके क्रिया कलापों के मूल्यों के सम्बन्ध में मार्क्सवादी दृष्टिकोण वैते काफी सत्त्व गत्तर आता है और यही नहीं, भौतिकवादी के सामान्य धरातल पर इसका भौतिक रूप से विरोध भी नहीं किया जा सकता। इसके बजाय कि जिन्दगी ऐसा बूढ़ा हो जिन पर कीड़े एक दूसरे को खा रहे हों, अच्छा है कि जिन्दगी एक नियमबद्ध मक्खी का छुत्ता ही बनी रहे।

परन्तु अपने अनुभवकों के लिए वैज्ञानिक मानववाद के पास और भी विरोधताएँ थीं। यदि विज्ञान हमारे सम्मुख एक दयालु देवी के रूप में, मनुष्य की स्थिति को सुधारता हुआ और भ्रम से बचाने वाले करिबों की सख्या बढाता हुआ आता, तो कदाचित् यह पतन तथा परतन्त्रता किसी हद तक सख्य भी हो जाती और मनुष्य तब कदाचित् इस भ्रम को भी स्वीकार कर लेता कि विज्ञान के भौतिक मुत्ता के लिए आत्मा का दहन कोई बुरा सौदा नहीं है। परन्तु वैज्ञानिकों ने हमें अगुण्य पम बना दिया है, इस वादे के साथ कि भविष्य में ये और भी बड़े तथा अच्छे पम दे सकेगे, और इस प्रकार मनुष्य की दुनिया भय के विकराल सपनों से आवास्त हो गई है। पुरा-प्रदी भौतिकवाद पर आधारित वैज्ञानिक मानववाद इतिहास का कदाचित् सबसे बड़ा धोखा सिद्ध हुआ है। वैज्ञानिक मानववादी के विरोध में मार्क्सवादी शादलौक के इन शब्दों को अत्यन्त ही प्रासंगिक रूप में दुहरा सकता है : "जो दुष्टता तुम मुझे सिखा रहे हो, मैं उसे कार्यान्वित करूँगा, और तुम्हारे लिए यह और भी फडोरवा के साथ होगा। हाँ, तुम्हारे निर्देशों का पालन मैं अधिक अच्छे ढंग से कर सकूँगा !"

यह हमें निष्पक्षता के साथ स्वीकार करना होगा कि वैज्ञानिकों ने अपनी भूल का अनुभव किया है, और ऊँचे दुर्बे के वैज्ञानिकों ने तो जड़ भौतिकवाद की मान्यताओं को अस्वीकार भी कर

दिया है, विश्ववादी ब्रह्माण्ड में भी उनकी आस्था नहीं रही है। हेसनबर्ग द्वारा अनिश्चयवाद के सिद्धान्त के आश्चर्यजनक आविष्कार के बाद से वैज्ञानिकों में एक नई और स्फूर्तिदायक सौम्यता आ गई है और उन्होंने भौतिक विज्ञान की सीमाओं को भी स्वीकार किया है।

अपनी पुस्तक 'दो मिस्टीरियस यूनिवर्स' में सर जेम्स जीन्स कहते हैं : "तीस वर्ष पहले हमने यह सोचा था, या अनुमान किया था कि हम एक ऐसे अन्विम सत्य की ओर बढ़ रहे हैं, जो अपनी प्रकृति में एकदम यांत्रिक है। यह हठात् एकत्र हुए अणुओं का ढेर-सा लगता था, जो अपनी और निरदृश्य शक्तियों की क्रिया-प्रतिक्रिया के साथ-साथ कुछ देर तक निर्धनक बढ़ते-चूने की विवश था, और अन्ततोगत्वा इसे एक मृत संसार का भाग बनना पड़ता था... आज तो इस धारणा में सहमति का अंश अधिक है, जो विज्ञान के भौतिक स्तर पर प्रायः एकमत हो जाता है, कि ज्ञान की धारा एक अयांत्रिक वास्तविकता की ओर बढ़ रही है, ब्रह्माण्ड आज एक महान् विचार के रूप में अधिक लगता है बनिस्वत एक मही मशीन के। मस्तिक आज भौतिक जगत् में हठात् घोंड़ी घुस आने वाली कोई अवांछनीय सत्ता नहीं जान पड़ता, हमें तो अब ऐसा जान पड़ता है कि मस्तिक ही वस्तुतः भौतिक जगत् का निर्माता तथा नियामक है।" विज्ञान का इस प्रकार बड़ भौतिकवाद और उसकी प्रक्रियाओं से दिलाग होना, आज हमारे लिए अत्यन्त प्रसन्नता और उत्साह का विषय है।

उत्तर के प्रसिद्ध भूतविशानी रॉबर्ट ए० मिल्लिफन ने अन्वेषणों की एक महत्त्वपूर्ण माना की समीक्षा करते हुए, जिसके अन्तर्गत सापेक्षिकता का सिद्धान्त और हेसनबर्ग की अनिश्चयवादी सिद्धान्त भी अन्त में आते हैं, निष्कर्ष रूप में कहा था : "कब यह है कि वह भौतिकवाद मृत हो चुका है। यदि हम गैलिलियो और न्यूटन की भाँति बुद्धिमान रहे होते तो इसका-जन्म ही न हुआ होता।"

यूनियन दक्ले ने भी इस बात को स्वीकार किया है कि आधुनिक जीव विज्ञान में भौतिक विज्ञानियों के इस सिद्धान्त को प्रारम्भिक तथा अवैज्ञानिक कहकर अमान्य कर दिया गया है कि मनुष्य केवल एक अत्यन्त विकसित पशु मात्र है।

हार्नेट के जेम्स पी० कोनेन्ट अपनी पुस्तक 'मॉर्टन साइंस एण्ड मॉर्टन रीन' में इस विषय पर पहुँचे हैं कि वैज्ञानिक का सारा अत्याचार अब समाप्त हो चुका है और विज्ञान अब दर्शन तथा विश्वास को अपने से अलग नहीं करता, क्योंकि वैज्ञानिक अब यह बात समझ चुके हैं कि "स्वर्ग और पृथ्वी में बहुत सी ऐसी चीजें हैं जो आसानी से दृष्टिगोचर नहीं होतीं।"

इस परिवर्तन को प्याल में रखते हुए बॉटवेल की 'फाइसिक्स इन थिंकिंग' लगभग ३० वर्ष की बेर के बाद ही प्रकाशित हुईं। वह केवल एक मरे हुए घाड़े को चाबुक मार रहा था, यद्यपि चाबुक मारने में उसकी अपनी बुद्धिमत्ता थी।

विज्ञान के क्षेत्र में एक और महत्त्वपूर्ण प्रकृति यह है कि वैज्ञानिकों ने अपना उतरदायित्व मनुष्यों के रूप में अनुभव करना प्रारम्भ कर दिया है। अभी तक वैज्ञानिक का आदर्श एक माशुना-हीन, मैकिन्नेर अन्वेषण-यत्र ही था। अनुभवान के क्षेत्र में वह अपनी पूर्ण स्वतन्त्रता का दावा करता था, परन्तु उसके परिणामों के लिए वह अपने-आपको जिम्मेदार नहीं समझता था।

१. 'टाइम', मैटर, धैर्ययुक्त।

२. मैज स्टेट्स अखबार।



उसके निरुद्ध अनुसन्धान के मानवीय तथा नैतिक पक्षों का कोई मूल्य नहीं था। निश्चय ही अनुवर्धित विज्ञान से समस्या का कोई हल नहीं हो सकता। जैसा कि वैज्ञानिकों की अन्तर्राष्ट्रीय कांग्रेस में डी० डे रुजमैन ने बताया था कि रुस में राजकीय दरपल के कारण विज्ञान की प्रगति को काफी धक्का पहुँचा है—“वैज्ञानिकों को जाइसैन्सो के अनुसार जीव विज्ञान पढ़ाना पड़ता था, भाषा विज्ञान का आदर्श स्तालिन था, और इतिहास का अध्यापन उन्हें बेरिया की होने वाली आरम्भवीकृतियों को ध्यान में रखकर करना पड़ता था।” इस कांग्रेस के अवसर पर सभी वैज्ञानिक अपने गम्भीर उत्तराधिकार के सवध में एकमत थे। यदि एक बार भी मानवीय तरंग को प्रवेश मिल सके तो विज्ञान को एक नई दिशा मिल सकेगी, ऐसी आशा है। बुद्धि और आस्था को सेवा में निरत विज्ञान समाज के मुल में वृद्धि कर सकता है। परन्तु जब विज्ञान ही दर्शन का काम करने लगता है, और आध्यात्मिक तथा नैतिक समस्याओं के सवध में अपने निर्णय देने लगता है, तो वह रक्षक को भी नष्ट करेगा और समाज को भी।

सॉन्टपस्त कला सौंदर्य का विघटन

जब सत्य पर आघात पहुँचता है तो सौंदर्य और शिव भी प्रभावित नहीं रह सकते। जो भी व्यक्ति आधुनिक शिल्पकला, मूर्तिकला, समेत, चित्रकला और साहित्य के सम्बन्ध में जागृकीर रहते हैं, वे इस बात से भलीभाँति परिचित हैं कि आज कला का क्षेत्र में एक सॉन्ट की स्थिति है। लेनाडो और पिनाको, माइकेल एंजेलो और ऐपस्टीन, तथा तुलसीदास और साङ्ग के पारस्परिक अंतर की समझने के लिए हमारा क्लासमीक्षक होना आवश्यक नहीं। प्रस्तुत निम्न आधुनिक कला घर नहीं है, बरन् इसमें उक्त महत्त्वपूर्ण परिवर्तन के कारणों की जानने का प्रयत्न-भर किया गया है।

सौंदर्य को पाने की मनुष्य में नैसर्गिक प्रवृत्ति है, और उसके प्रति उसकी प्रतिनिध्या आदर मिश्रित मय, आश्चर्य, भद्रा और आनन्द के रूप में प्रकट होती है। वह एक ऐसी उपस्थिति का अनुभव करता है जो उससे अधिक गम्भीर और ऊँची है। कलाकार अपने प्रातिभ ज्ञान तथा दृष्टि के सहारे सामान्य धरातल के नीचे के स्तरों को भी देखता है। चाहे वह ब्रह्मांड हो या मानवीय नाटक, विते वह देख रहा है, वह जानता है कि “साधारण रूप से दृष्टिगोचर होने वाली वस्तुओं की अपेक्षा और भी गहरी चीजें हैं, जो छिपी हुई हैं।” सत्य की भांति ही सौंदर्य भी आध्यात्मिक बगत् से सम्बद्ध है, और सौंदर्य के माना में अभिव्यक्त आध्यात्मिक मूल्यों के अतिरिक्त, कला और अततोमत्वा है भी क्या? इसीलिए यह कोई आश्चर्य की बात नहीं कि महान् कला-कृतियों, चाहे वे पूर्व की हों अथवा पश्चिम की, सदैव धर्म से प्रेरित रही हैं। चाहे प्लेटो के अनुसरण में लोगों ने सोचा हो कि भौतिक बगत् वस्तुतः शारवत तथा स्थायी रूपों की छाया-मात्र है, और चाहे उन्होंने उपनिषदों के द्रष्टाओं के साथ परमतत्त्व को ‘वास्तविक से भी वास्तविक’ माना हो और चाहे किश्चयना की परम्परा में उन्होंने विश्व को निर्माता के तेज से अवाक्, अभिभूत देखा हो, प्रत्येक स्थिति में उन्होंने ब्रह्मांड को ईश्वर के मुल पर लिपटा हुआ एक म्नीना, पारदर्शक आवरण मात्र माना है, जो अदृष्ट का वाहक रूप है। उनके ब्रह्माण्ड के निव्य तथा शारवत आयामों ने आश्चर्य तथा आदरमिश्रित मय को सम्भव ही नहीं, बरन् अपरिहार्य भी बना दिया है। अपने समानी कथनों में वे कदाचित् कुछ सीधे तथा मुग्य-से लगते हैं, परन्तु उनसे प्रसूत कला उनकी आध्यात्मिक स्थिति की गहराई का भली भांति परिचय देती है। उनके लिए ब्रह्मांड

की कुरूपता, भद्रापन तथा शक्तिचनता को दिव्य शक्तियों ही दूर करके, उसे सौंदर्य से आवेष्टित करती हैं। अपने जड़ भौतिकवाद के साथ वैज्ञानिक मानववादियों ने अपने आपको एक ऐसे तीन आयामों से युक्त ब्रह्मांड में बंदी पाया है, जिसमें से दिव्य तत्त्व को अलग कर लिया गया है, जिसमें कोई आन्तरिक गहराई नहीं है, और जिसमें से कुरूपताएँ और बुराईयों न तो बहिष्कृत की जा सकी हैं, और न विनकी बहिष्कृत किया जाना सम्भव ही है। भौतिकवाद स्पष्ट ही सौंदर्य का निपेय है, क्योंकि वह मनुष्य की दृष्टि को इस ब्रह्मांड के तत्त्वों और मानिक स्थिति में ही सीमित कर देता है। भौतिकवादी व्यक्ति एक कारीगर हो सकता है, कलाकार नहीं!

उद्योगशास्त्र द्वारा प्रयुक्त सभ्यता सचमुच एक कुम्प वस्तु है। क्या एक औद्योगिक नगर से भी श्रृण्व कोई चीज हो सकती है, जिसमें लाखों श्रमिक दूरी दूरी और घनी घनी हुई कोठरियों में रहते हैं, जिनकी चिन्तितियों धुआँ उतारकर बाधु को दूषित करती रहती हैं, और जिसके शोरो-शुला का कोई अंत नहीं होता? वह औद्योगिक उद्योगता को प्राप्त करने के लिए मले ही बन कर ले, परन्तु वह मनुष्यों को सौंदर्य से विहीन जीवन ध्वनीत करने के लिए बाध्य कर देता है। इसमें यह समझ हो सकता है कि अस्तित्व स्थिर रखने की कठोर प्रतियोगिता से टपे हुए, ये लाखों पिसले हुए व्यक्ति एक मूक भाग्यवाद के साथ इन भद्रों और कुरूप चिन्तितियों के सामने अपने पुन्ने टेक दें, परन्तु वे कलाकार जिनमें अलौकिक प्रतिभा है उस भौतिकवादी जगत् के गदगे और अमानवीय नरक के सामने आत्म समर्पण नहीं कर सकते। इसीलिए बहुतेरे सिन्डिकेयर लुद्ध और आन्दोलन इनके उस सभ्यता की प्रमानवीयता की मूर्खता कर रहे हैं, जो बैरिड और मेन स्त्रीड की स्थिति के लिए जिम्मेदार है। हाँ, उनमें हम डिडेड की वह अदृशिम कदया और सदातुभूति नहीं मिलती, क्योंकि उनमें डिडेड जैसी आस्था नहीं है।

सैत्रैरिनी के शब्दों में, "अत्येक कला कृति निरर्थक के प्रति एक दृष्टिकोण को मकड करती है, और इसीलिए वह ज्ञान तथा चिन्तन के एक ढंग की, या संक्षेप में एक दर्शन की, भी परिचायक होती है।" जैसा हम स्वयं ऊपर देखा चुके हैं, भौतिकवाद दर्शन के प्रति भिन्नता घात है, और इसीलिए वह कला तथा सौंदर्य के प्रति भी निराधारता है। मानवीय कला के बड़े यद्यपि सदातुभूतिपूर्ण अध्ययन में, सैत्रैरिनी ने इस तथ्य को प्रकट किया है कि मानवीय भौतिकवाद तथा सविद्यत अनुसंधान ने स्वयं की रचनात्मक कला को नष्टप्राय कर दिया है। उन्होंने उभे घाटनों के प्रचार, विचारन तथा प्रशंसा का माध्यम बना रखा है। स्वयं कला की दयनीय स्थिति पर आर्द्र चीन्ने ने भी आश्चर्य प्रकट किया है। मानवीयता कम से कम अपरि-वर्तनीय अमर्य है, एक भौतिक जगत में स्थित तथा मशीन से गहरी महत्ता मिली की नहीं हो सकती। ये कृतुवा दलानार जिनकी श्रालोचना बौद्धिक ने अपनी 'स्टडीज इन डाइग कल्चर' में की है, सचमुच ही दयनीय व्यक्ति हैं। ये उन गणतंत्रों से दयनीय नहीं हैं जिनका उल्लेख बौद्धिक ने किया है, वरन् वे दयनीय इसलिए हैं क्योंकि उनके दृष्टिकोण में स्पष्टता नहीं है।

विभागों, सैत्रैरिनी, नहीं, प्रमानवीयों तथा अतः यथार्थवादियों जैसे महत्त्वपूर्ण पादचाल्य कलाकारों के कृतित्व में एक समर्थ तथा तनाव की स्थिति मिलती है। ये कलाकार दो तरफ से बहुत अधिक प्रभावित हुए हैं, जो वर्तमान समाज में अत्यंत ही सामान्य बोटि के हैं। प्रथम तो आधुनिक विज्ञान के प्रकाश में देनी गई प्रकृति, रोमांटिकवादियों की दवातु देनी नहीं रही है। प्रकृति निर्दय और भयकर है, निरर्थक फिर भी आकर्षक। सौंदर्य उसमें है, और होना भी चाहिए।

फलतः वे कलाकार प्रकृति को काली के समान किसी रूप में देखते हैं, जिनमें सौंदर्य और कुरूपता, सौम्यता और वर्षरता, प्रेम और घृणा जैसे विरोधी तत्त्व एक साथ ही मिले हुए हैं। इय इष्टि से देखने पर कलाकार के सौंदर्य की अभिव्यक्ति गम्भीर और प्रशान्त नहीं रह सकती; उनके अन्दर तनाव, संघर्ष और बेदना होनी ही चाहिए। मेरे मतानुसार तो आधुनिक कला में मिलने वाली घोर विकृतियों का यही अर्थ हो सकता है। दूसरे, अन्य बहुत से आधुनिकों के समान ये कलाकार भी स्वकित एवं भ्रत हैं, उनकी अभित और डगमगाती हुई कला उनके अन्दर के भ्रम की ही व्यक्त करती है।

मैं तो समझता हूँ कि पैलीक और पेरिष गिल आधुनिक कला की भर्त्सना, उसे कुरूपता का सम्प्रदाय कहकर, कुछ अधिक बढोरता के साथ करते हैं। वस्तुतः यह तो कला जन्म और भर्त्स में से सौंदर्य को खोज निकालने के लिए कलाकारों का स्वर्ण है। यदि मुझे एक उगमा देने का अवसर हो तो मैं तो कहूँगा कि प्राचीन शिष्ट कलाकार प्रकृति की शूलियट का प्रणय-अभि-नन्दन करता हुआ एक उत्तेजित और बहुत कुछ अनरिपक रोमियो था, जब कि आधुनिक कलाकार अपनी हेरडीमोना का गला घोटते हुए उस कुछ औंधेलो के समान है, जो उसे निरास-पातिनी समझता है, परन्तु फिर भी उसके लिए यह अपने हृदय की बेदना से आनात होकर चीखता है (Lo, Desdemona ' dead, Desdemona ' dead ' oh ! )। यह निश्चित है, फिर भी आकर्षित है।

इसमें कोई संदेह नहीं कि सुरार् और कुरूपताएँ आज बहुत अधिक व्याप्त हैं और इन भयानक दृश्यों से घिरे हुए कलाकार को यदि दुस्वप्न और सुरार् की गंदगी और कीचड़ के नीचे पड़ी हुई ईश्वर की छत्रि देखनी है तो उसे अपार निश्वास और दैवी कृपा से युक्त होना पड़ेगा। इस दृष्टिकोण को आज के कुछ सचमुच महत्त्वपूर्ण लेखक हमारे सम्मुख लाए हैं, चाहे वे रूलियट क्लॉडेल, पीग्री जैसे कवि हों अथवा मीन, मोरिनाक, बर्नोरोच और सुग की सीमाओं से रहित डॉर्स्टोएव्स्की जैसे उपन्यासकार हों। उनकी विषय वस्तु प्रायः समास्यता और कहीं-कहीं कुरूप-पूर्ण भी है, उनके पात्र हुए और पायी हैं, परन्तु वे फिर भी उनसे निरास नहीं होते और यही उनके कलाकार की महत्ता है। वे अपनी पिन्की, रोडियन और थेरेसा को एकदम पतित ही नहीं दिखाते हैं, बल्कि उदार रोम्य दिखाते हैं। शो' नील, वीट तथा सार्न जैसे वे मानवतादी, जो केवल स्वतः-पूर्ण मनुष्य और प्रकृति में निरास रहते हैं, अंततोगत्वा समास्यता के अन्वेषक प्रकाश में निरास की ओर ही पहुँचते हैं, जो उन्हें कुरूपता, तुच्छता, अन्वय, मरता, कष्ट और उस साहस के दर्शन कराता है, जिनको लेकर मानव जीवन के अन्तरतम का यह सुख नाटक रचा गया है। इसके निररीत जिनकी आस्था ईश्वर में है, ऐसे ईश्वर में जो स्नेही, दयालु और उदारक है, वे जीवन के सम्बन्ध में अधिक समास्य और निरास की राहता के साथ चित्तन कर सकते हैं। वे मानवीय नाटक की बेदना का अनुभव करते हैं—उनसे भी अधिक गहराई के साथ जो अनिश्वावादी हैं—फिर भी वे निरास नहीं होते। केवल वे ही मानव जीवन के सत्य और चिरतन महत्त्व की अनुभूति कर सकते हैं। उनके दृष्टिकोण को न्यूमैन ने इस प्रकार व्यक्त किया है :—

“आह ! कैसा वैविध्यपूर्ण, रंगीन स्वयं,  
आस्था और भय, विजय और दुःख,

साहस और परचाप के साथ रहा है,  
जिनके हमारे नीरस तथा जीवन-पर्यन्त संशय का इतिहास बना है !  
उसे शक्ति देने और आगे बढ़ाने का शौर्य,  
उसकी आवश्यकता के अक्षर पर कितना धैर्य, शीघ्रता और तदारता !"

का के क्षेत्र में वर्तमान सभ्यता का यही वास्तविक अर्थ जान पड़ता है। इसी उत्पत्ति जीवन की समुचित दृष्टि और सत्य के अभाव से होती है, क्योंकि सौंदर्य तो अंततोगत्वा सत्य की ही शोभा है। पेरि-गिल ने ठीक ही कहा है : "सत्य के अन्वेषण में निरत हो, सौंदर्य अपनी बिंदा आप ही कर होगा।"

**संस्कृत-मूल नैतिकता : शिष्य का नियन्त्रण**

वे ईश्वर की सजा में निश्वास रखते हैं, वे नैतिकता इस बात में समझते हैं कि मुक्त तथा उत्तरदायी मनुष्य उस दिव्य नियम का अनुसरण करे, जिसका पता बुद्धि से लग सकता है या बुद्धि पर आधारित विश्वास से। अतः वे नैतिकता को परम तथा अपरिवर्तनीय मानते हैं। इसके अतिरिक्त उनके मन में अच्छाई और बुराई, उचित और अनुचित का स्पष्ट अन्तर भी नियमान्तर रहता है।

जब बुद्धिवादियों ने नैतिकता का सम्बन्ध निश्वास से तोड़ दिया तो उन्होंने नैतिकता के नीचे स्थित तर्क की आवाज गिला छुपित कर डाली और इस प्रकार उन्होंने नैतिकता को अच्छाई करने के लिए एक दानुभूत तथा अशुद्धिक प्रकृति मान ठहराया। काट के 'कैटीगोरिक इंपेरैटिव' का यही अर्थ है। आत्मज्ञानी नैतिकशास्त्रियों के लिए नैतिकता का एक आदर्श, एक कसौटी का प्रतिष्ठित कर पाना अतन्मय था। एक ओर नोबे ने 'सुपर-मैन' की अहंता की स्थापना की और दूसरी ओर नेथम के अनुयायियों ने 'देहनिशम' को प्रथम दिया, जिसके अनुसार यही काम करना उचित है जिससे मुक्त मिलना हो। निडली शताब्दी के सबसे अधिक लोकप्रिय, यूटिलिटेरियन सम्प्रदाय ने यह माना कि व्यावहारिक उपयोगिता ही नैतिकता की कसौटी है। इसी को 'प्रेगमैटिज़्म' कहकर भी श्रमिहित किया गया, परन्तु वस्तुतः यह प्रवृत्त उपयोगितावाद ही है। जैसी कि मनुष्य की प्रकृति है, उपयोगितावादी नैतिकता का पतन हुआ, और उसने एक निश्चित सिद्धान्त का रूप ले लिया : "एकडे मत जाओ" कमजोरों के लिए, और "जो हथुकी कर सको, करो" शक्तियों के लिए।

इसके अरान्त सापेक्षिकतावादियों का आगमन होना है, जिन्होंने नैतिकता के क्षेत्र में भ्रम को और भी बढ़ाया। वैज्ञानिकों ने यह खोज निकाला था कि विज्ञान के प्राकृतिक नियम गणना पर आधारित हैं, सापेक्ष हैं और बुद्धि की अपेक्षा रखते हैं। उन्होंने नैतिकता के क्षेत्र में भी उसी सापेक्षिकता के सिद्धान्त को लागू किया, और इस प्रकार उनके अनुसार औचित्य और शिष्य की भावना वस्तुतः हरे परिस्थितियों में परिवर्तित हो सकती है। अन्ततोगत्वा नैतिक क्षेत्र में अन्वयता की एकदम पूर्ण करने के लिए निश्चयवादी तथा फॉरड के अनुयायी अपने-अपने कहते हैं कि अन्वय-मान्य केवल संदलान है, क्योंकि मनुष्य के सारे व्यवहार अशुद्धिक तर्कों द्वारा अनुपासित होते हैं। उन्होंने नैतिकता को एक सामाजिक रुढ़ि से अधिक कुदु नहीं माना। इस छोटे भ्रम के फलस्वरूप नैतिक उत्तरदायित्व की भावना चिनीन हो गई, उचित और अनुचित, अच्छाई और बुराई का अन्तर भिन्न गया, तथा धीरे-धीरे अन्वयता का साम्राज्य हो

गया। स्वतंत्रता की भावना ने विकृत होकर मुक्त भोग का रूप धारण कर लिया। हम परिचम और अमेरिका में प्रचलित घोर अनैतिकता की भर्त्सना सुनने के अभ्यस्त हो गए हैं, परन्तु बाहर की अनैतिकता के यही आलोचक इस बात को भुला देते हैं कि हमारे सभी विश्वविद्यालयों में हजारों छात्रों को वे ही नैतिक दर्शन पढ़ाए जा रहे हैं, जिनके कारण यह अव्यवस्था उत्पन्न हो रही है। विचार को लिया से अलग नहीं किया जा सकता, नैतिकता का सम्बन्ध बुद्धि और आस्था से नहीं तोड़ा जा सकता।

इसलिए यह कोई आश्चर्य की बात नहीं है जो मार्क्सवादियों ने इस 'वृत्त' में नैतिकता' को उठाकर एक किनारे रख दिया, जो मधुर च्वनिकारी सूत्रों में श्राव्य गलतल्लु मञ्जुता तथा उपयोगितावाद मात्र है। मार्क्सवाद को इस बात का श्रेय अर्पण दिया जाना चाहिए कि उसने समाज को बच निदम के पक्ष से बचा लिया और खट आधार से विच्छन्न नैतिक नियमों की कमजोरी को देगा। साम्यवाद उस आधार को देने का वादा करता है। मार्क्सवादियों के लिए वह कार्य उचित है जो राज्य की आर्थिक उन्नति में सहारा देता है। निश्चय ही मार्क्सवादियों की इस 'न य नैतिकता' के विरोध में वृत्त' का समाज के सुपमादी, उपयोगितावादी, सापेक्षवादी और निश्चयवादीवर्ग कोई बौद्धिक तर्क नहीं दे सकते। गहरी उपेक्षा के साथ मार्क्सवादी उन्हें बरार कवाच देता है : "तुम्हारी ही मान्यताओं से मैंने यह निष्कर्ष निकाला है" क्योंकि, "जो दुष्टता तुम मुझे सिखा रहे हो, मैं उसे कार्यान्वित करूँगा और तुम्हारे विपु यह और भी बढोरेवा के साथ होगा। हाँ, तुम्हारे निर्देशों का पालन मैं अधिक सख्खे ढंग से कर सकूँगा।" हम तब तक बुद्धिवाद और हठ नैतिकता को वापस नहीं पा सकते जब तक कि हमारी आस्था ईश्वर और उसके निदम में स्थिर नहीं होती, जो परम है। हमारी आज की सबसे निवृष्ट धारणा यह है कि "जब तक मनुष्य औचित्यपूर्ण कार्य करता है तब तक इस बात की चिन्ता व्यर्थ है कि उसका विरवास क्या है।" जैसा कि हम स्वयं देल चुके हैं "मनुष्य रूपने विरवास के अनुसार ही व्यवहार भी करता है।"

आज आवश्यकता इस बात की है कि हम अपनी आन्तरिक दाखिन भावना को पूर्णतया उद्बुद्ध करें। हम स्पष्ट धोवणा करें कि हम मनुष्य की आध्यात्मिक श्रेष्ठता और उसके आध्यात्मिक मविष्य में विश्वास करते हैं क्योंकि जीवन के उच्चतम मूल्य आध्यात्मिक हैं—सत्यम्, शिषम् और सुन्दरम्। मानसता को प्रराजकता और विनाश से बचाने के भरीरथ प्रयास में तपसे पहले हमें सत्य की पुनर्प्रतिष्ठा करनी होगी। सत्य की प्रतिष्ठा से ही व्यक्ति और समाज दोनों में शिषम् का उदय हो सकता है। किन्तु केवल सत्य का यहचानना ही यथेष्ट नहीं है, उसे नैतिक दाखित्व के रूप में ग्रहण कर कर्म में परिणत करना होगा। मानव समाज के इस आध्यात्मिक पुनर्जागरण में 'सुन्दरम्', अपने जो पुनः स्थापित करेगा। जब मनुष्य एक बार फिर जीवन शिल्प का स्वामी बन जायगा तब वह महान् कलाकृतियों प्रस्तुत करेगा। उसका सौन्दर्य का स्वप्न स्पष्ट होगा, उसकी कला भी अधिक गहरी और अधिक महान् होगी। इस महान् कार्य में हमें राजनीतिक नेताओं, अर्थशास्त्रियों या कोरे वैज्ञानिकों का सुँह नहीं देरना चाहिए। इस दिशा में हमें हमारे आध्यात्मिक तथा सांस्कृतिक चिन्तक ही आगे का पथ बता सकते हैं। इस दिशा में त्रिशिचयन सिद्धांत और मूल्य भी महत्त्वपूर्ण हैं जो पश्चिम की आध्यात्मिक सक्रियता के आधार रहे हैं और मानव इतिहास की क्रान्तिकारी शक्तियों के विधायक रहे हैं।

सुमित्रानन्दन पन्त

## सन्तुलन का पक्ष

विचारकों की दृष्टि में हमारा युग एक महान् परिवर्तन तथा संक्रमण का युग है, जिनमें, न्यूनाधिक मात्रा में, सधर्षों तथा संकटों का आना अनिवार्य है। ऐसे संघिकाल में यदि हमारे चिन्तकों का ध्यान मौलिक मानव-मूल्यों की ओर आकर्षित हो रहा है तो यह स्वाभाविक ही है। प्रस्तुत प्रश्न के अन्तर्गत, पिछले अनेक वर्षों के साहित्य के सम्बन्ध में, इस समस्या का दिग्दर्शन पूर्ववर्ती विद्वान् लोकक विस्तारपूर्वक करा चुके हैं; मुझे, संक्षेप में, केवल उपसंहार-भर लिये देना है।

मानव-मूल्यों की दृष्टि से जिन दो प्रमुख विचार धाराओं ने इस युग के साहित्य को आन्दोलित किया है, वे हैं मार्क्सवाद तथा मायडवाद। व्यापक दृष्टि से विचार करने पर ये दोनों विचारधाराएँ मानव-अस्तित्व के केषल निम्नतम अथवा बाह्यतम स्तरों का अध्ययन करती हैं और इनके परिणामों को उन्हीं के क्षेत्रों तक सीमित रखना श्रेयस्कर होगा। मार्क्सवाद मानव-जीवन की वर्तमान आर्थिक राजनीतिक स्थितियों का सागोपाग विश्लेषण कर उसकी सामाजिक समस्याओं के लिए समाधान बतलाता है, जिनका परोक्षतः एक वैयक्तिक पक्ष भी है। मायडवाद मानव-अन्तर की रागात्मिका वृत्ति के उपचेतन-अचेतन मूलों का गहन अध्ययन पर मुख्यतः उसकी वैयक्तिक उलझनों का निदान खोजता है, जिसका एक सामाजिक पक्ष भी है। वहाँ पर ये दोनों सिद्धान्त अपने क्षेत्रों को अतिक्रम कर मानव-जीवन एवं चेतना के ऊर्ध्वस्तरों के विषय में अपना धार्मिक अथवा नियतिवादी निर्णय देकर लगे हैं, अथवा उन शक्तियों के स्तरों का अस्तित्व अस्वीकार करते हैं, वहाँ पर ये दृष्टि-दोष से पीड़ित होकर, मानव-मूल्य-सम्बन्धी गम्भीर समस्याएँ उपस्थित करते हैं। किन्तु, मानव अस्तित्व एवं चेतना के सभी स्तरों के परस्पर अन्योन्याभिन होने के कारण, सर्वोपयोग्य सामाजिक विकास की दृष्टि से, मानव व्यक्तित्व के पूर्ण उन्नयन के हेतु उसके निम्न भौतिक प्राणिक स्तरों का विकास होना भी समान रूप से आवश्यक है। इस दृष्टि से, मार्क्सवाद तथा मायड के मनोविज्ञान की सीमाओं को मानते हुए भी लोक-जीवन हिताय उनकी एकान्त उपयोगिता एवं महत्त्व को अस्वीकार नहीं किया जा सकता। वास्तव में, नवीन विश्व जीवन-वृत्त के निर्माण में उनका वर्तमान जीवन के गर्दशुब्धकार से भरा हाथ उतना ही उपादेय प्रमाणित होगा जितना मानव अस्तित्व के उच्चतम शिखरों से अपतित भावी सौन्दर्य तथा आशा के सम्मोहन से दीप्त अभिनव चैतन्य की फिरलों का।

वैसे, मानव-प्रश्न के अविकसित होने के कारण, उच्च-से उच्च सिद्धान्त या आदर्श भी—चाहे वह आध्यात्मिक हो या भौतिक, धार्मिक हो या राजनीतिक—संकीर्णता के सम्प्रदाय या रुढ़िगत दल-दल में फँसर नीचे गिर जाते हैं। किन्तु यदि व्यापक विवेक तथा यदावृत्ति के साथ, वर्तमान विश्व मानव संघर्ष के साथ सामंजस्य बिटाते हुए, उपर्युक्त विचारधाराओं का समुचित अध्ययन एवं वर्तमान विश्व परिस्थितियों में उनका सम्यक् प्रयोग किया जाय तो उनमें लोक-जीवन के लिए हितकर उपकरणों के अतिरिक्त मानवता के सर्वोपयोग्य सांस्कृतिक सम्पदा के लिए भी प्राणप्रद पोषक ताज मिलेंगे। कम्युनिस्ट देशों की सामूहिक जीवन-रचना की वर्तमान स्थिति में, साहित्यिक मूल्यों की दृष्टि से स्वतन्त्र वैयक्तिक प्रेरणा के अवरोध हो जाने के कारण

पश्चिम के प्रबुद्ध लेखकों तथा चिन्तकों के मन में जो प्रतिनियार्ण चल रही हैं (जिसका निरवृत्त विवेचन पूर्ववर्ती लेखों में हो चुका है) उनमें हमें अक्षरशः स्वीकृत नहीं कर लेना चाहिए। कम्युनिस्ट देशों की उन असंगतियों की मार्क्सवाद के प्रारम्भिक प्रयोगों की वृद्धि की टीवरी में भी डाला जा सकता है। मार्क्सवाद का प्रयोग और भी अधिक व्यापक आसनों पर वर्तमान जीवन की आर्थिक राजनीतिक परिस्थितियों पर दिया जा सकता है। उसे एक यांत्रिक सिद्धान्त के रूप में न ग्रहण कर, उसके अन्वयप्रयोग को उद्यमित कर सन्तुलनक संस्करण के रूप में प्रयुक्त किया जा सकता है और सम्भवतः भारतवर्ष जैसा महान् देश, जिसकी सामूहिक श्रमभूमि इतनी ग्रीड है, अपने साधन साधन की एकता की वृद्धि पर ध्यान देकर, इस महत् प्रयोग को एक दिन सफल भी बना सके। जिन देशों में मार्क्सवाद के प्राथमिक प्रयोग हुए हैं उनमें भी २०-२५ वर्षों के अन्तर्गत, मानव मूल्यों की दृष्टि से, व्यापक परिवर्तन नहीं उपरिपक्ष हो सके, और उनकी जीवन-रचना की भूमि से भी उच्च से उच्चतर सामूहिक शिष्टर नहीं निकल उठेंगे, यह अभी नहीं कहा जा सकता। सिद्धान्त के जीवन और व्यक्ति के जीवन के लिए एक ही अर्थ निर्धारित करना व्यापकगत नहीं है।

हमें आवश्यकता है, बाध्याः परस्पर निरोधी लगने वाली विभिन्न स्तरों तथा क्षेत्रों की विचारधाराओं का विराट् समन्वय तथा सन्तुलन कर उन्हें साहित्य में, सृजनात्मक स्तर पर उठाने की... जिससे विभिन्न परिस्थितियों, संस्कारों तथा स्तरों से पीडित एवं कुण्ठित मानव-चेतना को अपने सर्वांगीण वैयक्तिक तथा सामाजिक विकास के लिए एक व्यापक सन्तुलित धरातल मिल सके, उसके सम्मुख एक ऐसा उन्नत मानवीय क्षितिज खुल सके जो उसे समस्त अस्मात् तथा आवश्यकताओं की पूर्ति के लिए तैयार कर आगे बढ़ने की प्रेरणा दे सके। व्यक्तिवाद, समाजवाद, भाववाद, वस्तुवाद, भूत-पथना-प्रथात्मवाद एक दूसरे के निरोधी नहीं, अन्ततः एक दूसरे के पूरक हैं। आज के साहित्य में यदि विराट् या अन्तरात्मा के दर्शन नहीं मिलते—जो मूल्यो का धरातल है—तो इसका कारण इस सम्मन्धणीय युग के तथाकथित विरोधी सिद्धान्त एवं विचार संस्थितियों उनका नहीं हैं जिनका इस युग के साहित्य स्रष्टाओं अथवा द्रष्टाओं की सोचाएँ... और सम्भवतः उनकी ईर्ष्या, द्वेष, अहंकार, दशलिप्सा, दलनन्दी आदि की हासोन्मुखी प्रवृत्तियों, जिनका बीडास्थल इस परिवर्तन युग का उन्धरा पर दुख कातर अंतस्तल बना हुआ है। साहित्य रसकृति के पुञ्जारिधो तथा मूल्यों के विज्ञानियों को बाहर के साथ ही अपने भीतर भी खोज करनी चाहिए, सामाजिक धरातल को संवारने से पहले मानविक धरातल का संस्कार कर लेना चाहिए—विरोधकर ऐसे सम्मन्धणीय काल में जब हास और विनास, पतन और वसन्त की तरह, साथ ही साथ नवीन वृत्त संचरण के रथ चले जा रहे हैं। उसे मरणाधीन हासोन्मुखी सर्वांगीण प्रवृत्तियों के वृद्धे वचने में से विकास की प्रसारणामयी उर्ध्व प्रवृत्तियों को चुनकर अपनी चेतना में डाल लेना चाहिए, क्योंकि उनके लिए मूल्य मान्यताओं का प्रश्न केवल बौद्धिक संवेदन का प्रश्न नहीं है, वह उनके आत्मनिर्माण, मनोविज्ञान तथा उनकी सृजन तन्त्री की साधना का आधारभूत अंग भी है।

मानव मूल्यों का अन्वेषक—चाहे वह स्रष्टा हो या द्रष्टा—उसे महत्तर आनन्द, प्रेम, सौन्दर्य तथा श्रेय के सूक्ष्म संवेदनों की पाहुनी के अन्तरण के लिए भगीरथ प्रयत्न करना है। उसे वैभिन्न्य की अद्विगता विपमता तथा कठुता को अन्तरतम ऐक्य की एकनिष्ठ साधना के दल

पर जीवन वैज्ञानिकी समता तथा संगति में परिष्कृत करना है, जिसके लिए आत्म संस्कार सर्वोपरि आवश्यक है। साहित्यकार, साधक, दार्शनिक—इन सबको अन्ततः महत् इच्छा का यन्त्र बनना पड़ता है।

मूल्य-मर्यादा की प्रगति के लोभ को चेकल सामाजिक परिस्थितियों के अर्थात् मानना उतना ही एकमात्र दृष्टिकोण है जितना उसे केवल मनुष्य के आन्तरिक संस्कारों में मानना है। मानव मूल्य के मूल बाहर भीतर दोनों और फैले हुए हैं, “उद्वेगस्य सर्वस्य उत्सर्गव्यास-बाह्यतः।” व्यक्ति और समाज उसके दो पक्ष हैं जिनमें सामंजस्य स्थापित करके ही स्थिति और प्रगति सम्भव हो सकती है। हम बाहर के सम्बन्ध में ही भीतर को और भीतर के सम्बन्ध में ही बाहर को समझ सकते हैं। मान्यता के सर्वांगीण विकास एवं निर्माण के लिए हमें भीतर और बाहर दोनों का रूपान्तर करना पड़ेगा। तत्पश्चात् मानव जीवन के सत्य के मूल बाहर-भीतर दोनों से ऊपर या परे हैं, जैसा कि हम आगे चलकर दिव्य के रूप में देखेंगे, किन्तु अपनी अभिव्यक्ति के लिए उसे बहिर्तर के दोनों सापेक्ष पक्षों का ध्यान रखकर उनमें सन्तुलन करना होता है।

पश्चिम के कुछ चिन्तक यदि बाह्य परिस्थितियों के सगटन के बोझ से आक्रान्त होकर मानव-मूल्यों का स्रोत यदि व्यक्ति या मनुष्य के भीतर मानने लगे हैं तो यह केवल पश्चिम के वर्तमान बहिर्भूत यान्त्रिक जीवन के प्रति उनके मन की प्रतिक्रिया-मात्र है। पश्चिम में अन्तर्जीवन का एकान्त अभ्यास होने के कारण वहाँ के प्रबुद्ध निचार्कों का मनुष्य के भीतर की ओर झुकना स्वाभाविक है। यद्यपि वे व्यक्ति और समाज जीवन मान्यताओं की दृष्टि से, एक-दूसरे के सम्बन्ध में ही सार्थक हैं और उही रूप में हमके भी जा सकते हैं। निरपेक्ष व्यक्ति को अकेले या अनिर्बन्धीय बड़ा जा सकता है। इसलिए यदि मार्क्सवाद सामाजिकता को अधिक महत्त्व देता है या उसके प्राथमिक प्रयोगों में सामूहिक संस्कार अधिक प्रबल हो उठा है तो उगडा उन्चार व्यक्ति को अधिक महत्त्व देने से नहीं होगा, प्रत्युत, बहिर्तर की मान्यताओं को स्वीकार करते हुए व्यक्ति और समाज के बीच सन्तुलित सम्बन्ध स्थापित करने से होगा। इस युग में, इसीलिए, राजनीतिक संचरण की पूर्ति के लिए एक व्यापक सांस्कृतिक संचरण की भी आवश्यकता है।

मानव-मूल्यों के छोड़ कर मनुष्य के भीतर ही मान लेना इसलिए भी हानिकार सिद्ध होगा कि वर्तमान युग समस्य की स्थिति में मनुष्य का मनुष्य बन सकना सरल या सम्भव नहीं। उसके व्यक्तित्व में अभी उस उदात्त सन्तुलन की कमी है जो उसे युगीन प्रवृत्तियों की बाहरी अराजकता तथा अन्तःसंस्कारों की सीमाओं से ऊपर उठकर प्रतिनिधि मनुष्य के रूप में प्रतिष्ठित कर सके। उसका ऐसा निवेशशील व्यक्तित्व होना जो सूक्ष्मातिवृद्ध मूल्यों-सम्बन्धी दुरुद्ध सामाजिक दायित्व को समझकर उसे स्वतः ग्रहण करने योग्य आत्म-त्याग एकत्रित कर सके यह भी आवश्यक ही सिद्ध हो सकता है और अल्पसंख्यक सूत्रनशील व्यक्ति इतने स्थितप्रक, तदस्य, निष्पक्ष हो सकेंगे, इस पर भी महत् विश्वास नहीं होता।

इस संक्रमण-काल में मनुष्य की अहमिका प्रवृत्ति तथा उसकी कामवृत्ति को बुरी तरह मटमोरा है। ये एक प्रगर में सभी संक्रमण युगों के लिए सत्य तथा सार्थक हैं, क्योंकि उच्चतर विकास के ये दोनों ही महत्त्वपूर्ण केन्द्र हैं। मानव अहन्ता को व्यापक बनाकर, मानव-



आत्मा के गुणों को पहचानकर उनसे सम्पन्न बनाना होता है। निम्न प्राण चेतना ( काम ) को सर्वमूल्य होकर व्यापक प्रेम, सौन्दर्य तथा आनन्द की अनुभूति प्राप्त कर नवीन नैतिन-सामाजिक सन्तुलन ग्रहण करना होता है, इसीलिए विश्वप्रकृति संभरण-काल में उन्हें प्रारम्भ में ही सशक्त बना देती है। प्रौथ ने स्त्री-पुरुष-सम्बन्धी वर्तमान समात्मक स्तर की क्षुद्रता तथा सर्वशक्ति की पोल खोलकर आज के प्रमुख चिन्तक को मोहयुक्त कर दिया है। वास्तव में प्राण चेतना के विकास के लिए उपयुक्त मानवीय परिस्थितियों के अभाव के कारण मानव की समात्मिक वृद्धि, पशु-स्तर पर उतरकर, अमी अचेतन के अन्य आवेगों से परिचालित हो रही है। उसके मनुजोचित ऊर्ध्व विकास के लिए हमें स्त्री पुरुषों के सामाजिक सम्बन्ध को एक व्यापक सांस्कृतिक धरातल पर उठाना होगा।

जैसा मैं पहले कह चुका हूँ इस युग के बहुमूल्य विचार वैभव को साहित्य तथा संस्कृति की प्रेरणाभूमि पर उठाने के लिए तथा अपने को मानव मूल्यों का उद्योतनादक बनाने के लिए आज के साहित्य दृष्टा तथा सांस्कृतिक दृष्टा को सर्वप्रथम एक सर्वोपरि अपना यथेष्ट आत्म सरकार करना होगा। यही उसके ऊपर स्वस्वीकृत सबसे महान् दायित्व है। मानव मूल्यों की चेतना से अपनी चेतना का तादात्म्य करके उसे अपने मन तथा प्राणों के जीवन में मूर्तिमान करना—यही उसका सर्वप्रथम कर्तव्य है। इस दायित्व के सुकन को उसका साधक ही अनुभव कर सकता है। यही वह तप, त्याग या लोकाभिमर्ष है जिसे उसे तत्काल ग्रहण करके, धीरे धीरे उसे अपने को पूर्णरूपेण अर्पित करके, अपने जीवन में चरितार्थ करना है।

मानव मूल्यों के सर्वव्यापक सत्य के रूपक को हमारे यहाँ महाविष्णु के रूप में अवित किया है, जो प्रम-विष्णु भी हैं। यह शेष शय्या पर ( अन्त काल के ऊपर ) स्थित हैं। प्रत्येक युग में उनके गुणों के अंश विश्वचेतना में अवतरित होकर देश-काल में अभिव्यक्ति पाते हैं। यह कलशापी मी—देश से मी ऊपर—स्थित हैं। वह योगनिद्रा में ( विश्व विरोधी में म ) शान्त आनन्द की स्थिति में हैं, जिस स्थिति में एक सहज स्वरूप ( सबल ) उनकी नाभि (रजोगुण) से ब्रह्मा अथवा सृजन संचरण के रूप में सृष्टि करता है। उनके हाथ में चक्रम्बु विश्वमन घूमता रहता है इत्यादि। यह मानव मूल्यों के सत्य के सम्बन्ध में एक पूर्ण दृष्टिकोण है। मानव-मूल्यों का स्रोत देश-काल से ऊपर है। भूत, भविष्य, वर्तमान में अभिव्यक्ति पाने वाले मूल्य सब उसी सत्य के विकासशील अंश हैं। तीनों काल एक दूसरे पर असम्बन्धित होने के साथ ही मुख्यतः उस सत्य पर अवलम्बित हैं। उसी के गुण सच्य करके भूत वर्तमान में और वर्तमान भविष्य में विकसित होता है। उस सत्य को आप चाहे दिव्य कहें या मानवोपरि, वह मानव से पृथक् नहीं है। उसे दिव्य न कहकर मानवीय ही कहें तो वह वर्तमान मानव विकास की स्थिति से कहीं महत् है जिसमें अनेकों भविष्यों का मानव अन्तर्हित है। यदि हम इस दृष्टिकोण से उन सत्य पर विचार करें तो हमें वर्तमान पाश्चात्य विचारकों की “जो समस्त अतीत है वही यह क्षण है और जो यह क्षण है वह समस्त भविष्य बन जायगा—इसी क्षण में हमें शाश्वत को धंधना है” आदि जैसी तर्क प्रणाली की यान्त्रिकता स्पष्ट हो जायगी।

हमने अपने साहित्य में पश्चिम के विद्वान् विंसेन्टाइ के सिद्धान्त को अपनाया है वह अधूरा है। उसमें नीचे से ऊपर की ओर आरोहण तो है पर ऊपर से नीचे की ओर अवतरण तथा अन्तःसंश्लेषण ( री इटीयेशन ) के पक्षों का अभाव है। इस अपूर्ण सिद्धान्त को स्वीकार

कर लेने के कारण ही हम केवल भूत और वर्तमान के संघर्ष के बल पर अग्रसर होने की असफल चेष्टा कर नित्य नवीन विरोधी भर्तों को जन्म देते जा रहे हैं। विकास में सानन्द या अविच्छिन्नता योजना भ्रम है। विकास के प्रत्येक युग में विश्वचेतना में महत् से नवीन गुणों का भी आविर्भाव होता रहता है। इस महत् में ही बीज रूप में समस्त सृष्टि के उपादान अन्तर्हित हैं।

साहित्य स्रष्टा के लिए विकास से अधिक महत्त्वपूर्ण सिद्धान्त सृजन का है। यह मन के उच्चोच्चतर स्तरों से प्रेरणा ग्रहण करके अपनी सृजन चेतना के वैभव से विकास को नित्य नगण्य सम्पन्न कर उभे प्रगति दे सक्ता है। स्रष्टा के लिए विवेक के पथ से अधिक उपयोगी एवं पूर्ण श्रद्धा का पथ है। यह सहज तथा प्रशस्त होने के कारण लोक सुलभ भी है। अल्पसंख्यक विवेकशील साहित्यिकों के कंधों पर जन समाज के जीवन का टायिल सौंप देने में यह भी भय है कि वर्तमान निम्न सामाजिक परिस्थितियों में उन अल्पसंख्यकों की मानवता की धारणा स्वभावतः अपने ही धर्म के मानव तक सीमित रह सकती है। जन मानवता का विराट् वैदित्य उनकी प्रसन्न सहायभूति से कहीं व्यापक तथा अवलिप्त हो सकता है। फिर स्रष्टा को हम केवल साहित्य-स्रष्टा तक ही सीमित नहीं रख सकते हैं। सामाजिक जीवन के प्रत्येक क्षेत्र तथा स्तर पर—चाहे वह राजनीतिक भी क्यों न हो—जीवन निर्माता जीवन स्रष्टा तथा द्रष्टा भी हो सकता है और सृजन में ही निर्माण की पूर्ण परिणति भी होती है।

संक्षेप में मैं सांस्कृतिक मान्यताओं एवं मानव मूल्यों का स्वस्वीकृत दायित्व अल्पसंख्यक, स्वतन्त्र विवेकपूर्ण संकल्पयुक्त व्यक्तियों को सौंपने के बदले समस्त जन समाज को सौंपना अधिक श्रेयस्कर समझता हूँ जो श्रद्धा के पक्ष से मानव-मूल्यों के सत्य से संयुक्त होकर, अपने-अपने क्षेत्र में मान्यता के विशाल रथ को आगे बढ़ाने में अपना हाथ बँटा सकते हैं। उन्हें—जैसा कि आज के समस्त पश्चिम के विचारक सोचते हैं—किमी तर्क-बुद्धिसम्मत विवेक के जटिल सत्य के जटिलतर दायित्व के भूल-भुलैया में रोककर अपने चिन्तन, अनुभूति, सौन्दर्य-बोध की समस्त शक्ति से स्थायी मानव मूल्य की इसी क्षण की विशेष मानवीय स्थिति की सही व्याख्या पदचानने जैसे और भी दुरुह बौद्धिक व्यापार नहीं करने पड़ेंगे—बो शायद कुछ अति अल्प-संख्यक प्रतिभाशाली व्यक्तियों को ही सुलभ है; उन्हें विराट् विश्व जीवन के अन्तरतम वैद्वीय सत्य पर श्रद्धापूर्वक विश्राम रखकर, अपनी बाहिरतर की परिस्थितियों को अतिनम करते हुए, उनका युगजीवन की विभिन्न आवश्यकताओं के अनुरूप पुनर्निर्माण कर एवं उन्हें व्यापक मानव-जीवन की एकता में वींचते हुए अन्ततः सम्पूर्ण तथा बाह्य : समस्त के साथ आगे बढ़ना होगा। इसी में वह अपनी-अपनी स्थिति से स्वधर्म का पालन कर सकते हैं। हमारे सर्वोदय के उन्माद्यों ने भी श्रद्धा के पथ से उन्हीं सत्यों के सत्य से प्रेरणा ली है जिनके बिना उनका व्यक्तिगत शीर्षहीन हो जाता है। आज के युग में जब कि भौतिक विज्ञान के विकास के कारण लोक जीवन की परिस्थितियाँ जटिल न रहकर अत्यधिक सक्रिय हो गई हैं जन-साधारण को सृजन प्रेरणा से वंचित कर सज्जना रम्भन भी नहीं है—यही इस युग की सबसे बड़ी क्रांतिकारी देन है।

# अनुशीलन

डॉक्टर रावेंद्र गुप्त

## भक्ति-भावना और ऐतिहासिक कवि

आधुनिक युग के प्रसिद्ध भारतीय इतिहासकारों के समय तक ऐतिहासिक कवि परम्परा के प्रति सहृदय साहित्य प्रेमियों का भाव सर्वथा आदरपूर्ण ही था। स्वयं भारतीय इतिहासकारों की अनेक रचनाएँ स्पष्ट रूप से इसी परम्परा में लिखी गई हैं। पर आचार्य महावीरप्रसाद द्विवेदी के आदिमान के पश्चात् ऐतिहासिक युग के लेखकों एवं उनकी रचनाओं के प्रति एक घृणा के भाव का प्रचार किया गया। इसका परिणाम यह हुआ कि ऐतिहासिक कवि, विशेष रूप से नायिका भेद सम्बन्धी ग्रन्थों के लेखक, आन के समीक्षा प्रधान युग में आलोचकों के सामने अभियुक्त की हैसियत से दूरे दूरे आकर पड़े होते हैं। उनकी प्रत्येक बात शक की दृष्टि से देखी जाती है और उनकी प्रत्येक रचनाओं में भी दोष दर्शन का प्रयत्न किया जाता है। इन कवियों की भक्ति भावना को भी आलोचकों ने ऐसी ही दृष्टि से देखा है।

आचार्य महावीरप्रसाद द्विवेदी के मत से समस्त नायिकाभेद सम्बन्धी साहित्य का राधाकृष्ण की भक्ति से कोई सम्बन्ध नहीं है। कवि भी सुमित्रानन्दन पन्त के अनुसार इन कवियों ने भक्ति के नाम पर गण शृङ्गार का निर्लज्ज चित्रण किया है। पं० कृष्णनिहारी मिश्र ने इस बात पर लेख प्रकट किया है कि इन कवियों ने प्रेम भक्ति का दिव्य चित्र नहीं खींचा। श्री प्रभुदयाल मीतल के अनुसार भक्ति-काल का अलौकिक शृङ्गार ऐतिहासिक काल में लौकिक शृङ्गार में परिणत हो गया। डॉ० नगेन्द्र के मत से ऐतिहासिक काल में भक्ति का आभास-मान मिलता है।

कृष्ण और गोपियों की शृङ्गार लीलाओं का चित्रण ऐतिहासिक कवियों के साहित्य से पहले हमें हरिश्चन्द्र, पद्म, त्रिष्णु, भागवत तथा ब्रह्मसंहिता आदि पुराणों में, दक्षिण के आलवार नामक सन्तों के साहित्य में, तथा बयदेव, उमापति घर, चण्डीदास, विद्यापति, नरसिंह मेहता, सुरदास, नन्ददास आदि कवियों की वाणी में विशद रूप में प्राप्त होता है। यह विश्वास के साथ कहा जा सकता है कि शृङ्गार का जिस सीमा तक वर्णन उपर्युक्त ग्रन्थों में अथवा उपर्युक्त लेखकों द्वारा हुआ है, उस सीमा का अतिरमण किसी भी प्रसिद्ध ऐतिहासिक लेखक ने नहीं किया। इसके अतिरिक्त एक दूसरी बात जो उतने ही विश्वास के साथ कहा जा सकती है वह यह है कि पुराणों के अथवा भक्त कवियों के शृङ्गार वर्णन में रामकृष्ण के नाम के अतिरिक्त और कोई

भी बात ऐसी नहीं है जिनके आधार पर उसे शुद्ध लौकिक शृङ्गार से भिन्न किया जा सके।

इन दो बातों को ध्यान में रखते हुए जब हम रीतिकालीन शृङ्गार को पूर्ववर्ती शृङ्गार से तुलना करते हैं तो दो अन्तर हमें बहुत स्पष्ट रूप से दिखाई पड़ते हैं : (१) सूर आदि मत्कि-कालीन कवि प्रायः विरक्त थे, पर रीतिकालीन कवि प्रायः गृहस्थ थे; (२) भक्त-कवियों का शृङ्गार प्रायः स्वतन्त्र रूप से लिखा गया है, पर रीतिकालीन कवियों का शृङ्गार प्रायः नायिका-भेद के सौंभे में ढला हुआ है। ऐसा प्रतीत होता है कि इन्हीं दो भेदों के आधार पर मत्कि-कालीन शृङ्गार को भक्तिपूर्ण तथा रीतिकालीन शृङ्गार को भक्तिरहित समझा गया है। पर यह विचारणीय है कि इन विभेदों के आधार पर ऐसा समझना कहीं तक युक्ति संगत अथवा समीचीन हो सकता है।

पहला विभेद कवियों के विरक्त अथवा गृहस्थ होने से सम्बन्धित है। यहाँ यह बात जोर देकर कही जा सकती है कि विरक्त अथवा वैराग्य को भक्ति के लिए कभी भी आवश्यक नहीं समझा गया। भक्ति-धर्म का तो आविर्भाव ही गृहस्थों के लिए हुआ है। भक्ति मार्ग को प्रवृत्ति-मूलक तथा ज्ञान अथवा योग मार्ग को निवृत्तमूलक कहा गया है। वैराग्य को तो एक प्रकार से भक्ति धर्म का विरोधी भी कहा जा सकता है (साधन के रूप में)। पुष्टि-मार्ग के संस्थापक महाप्रभु बल्लभाचार्य ने गृहस्थ-जीवन को भेष्ट मानकर उसके महत्त्व का प्रतिपादन किया है। हमारे धर्म शास्त्र प्रणेताओं ने भी गृहस्थाश्रम को अन्य तीनों आश्रमों का सदा मानते हुए सर्वाधिक महत्त्व प्रदान किया है। ऐसी स्थिति में रीतिकालीन कवियों पर उनके गृहस्थ होने के कारण अमत्त होने का आरोप करना भक्ति मार्ग के मूल पर ही कुठाराघात करना है।

शक्रा का दूसरा कारण रीति कवियों द्वारा राधाकृष्ण की शृङ्गार-लीलाओं के वर्णन के लिए नायक नायिका भेद के टॉन्के का उपयोग है। पर यहाँ हमें यह स्मरण रखना चाहिए कि हिन्दी के रीतिकालीन कवियों ने ऐसा महाप्रभु चैतन्य के शिष्य रूपगोस्वामी के प्रभाव में आकर लिया है। रूपगोस्वामी ने सारे रस शास्त्र को देष्णवशात्त का रूप दे डाला। उन्होंने अपने 'हरिमत्तरसाधुत-सिन्धु' नामक ग्रन्थ में पॉख भक्ति-रसों को खीनार किया और उन्मत्त अथवा शृङ्गार रस को इन पॉखों में सम्राट् मानते हुए अपने दूसरे ग्रन्थ 'उन्मत्तनीलमणि' में उसका विस्तृत विवेचन किया। इसी ग्रन्थ में श्रीकृष्ण को एकमात्र नायक तथा उनकी प्रेमिकाओं को नायिका मानते हुए नायक नायिका-भेद के सम्पूर्ण विषय को उन्होंने भक्ति के क्षेत्र में खींच लिया। इस ग्रन्थ का समय सोलहवीं शताब्दी का मध्यभाग है, और हिन्दी का नायक-नायिका भेद सन्वन्धी समस्त साहित्य इससे प्रभावित होकर इसके बाद ही लिखा गया है।

महाप्रभु बल्लभाचार्य के सम्बन्ध में कभी कभी भ्रमग्रस्त ऐसा खोचा जाता है कि श्रीकृष्ण के बालरूप के उपासक होने के कारण वे उनकी शृङ्गार लीलाओं के विरोधी थे। पर ऐसा समझने वाले कदाचित् यह भूल जाते हैं कि श्रीकृष्ण की सम्पूर्ण शृङ्गार-लीला उनकी बाल मीठा के ही अन्तर्गत है। 'भागवत' में इस बात का स्पष्ट उल्लेख है कि रामलीला के समय कृष्ण की अग्र्या केवल सात वर्ष की थी तथा अक्रूर के साथ वृ-दाहन से मयुरा जाते समय वे ग्यारह वर्ष से भी कम के थे। इसके अनिश्चित 'भागवत' की अपनी भुजेधिनी नामक टीका में भी (१०-३३-२६) महाप्रभु ने इस बात का स्पष्ट कथन किया है कि भगवान् कृष्ण ने काव्यशास्त्र की विधि के अनुसार भी गोपियों के साथ रति की। वदुत सम्भर है कि अष्टछाप के महान् कवि एतदाश

दिलवाई देती है वह वास्तव में कवि का अपने प्रभु की पापियों को तारने की शक्ति में अद्विग विश्वास है। कवि का विश्वास महाकाव्य में न होकर हृदय की सच्ची भक्ति में है :

जप माळा छाया जिलक, सरै ग पकौ काम ।

मन काँचै नाचै कृपा, साँचै राँचै राम ॥

नादिका भेद के जनप्रिय कवि मतिराम और पद्माकर ने भी अपनी भक्ति-भावना को कवित्त के माध्यम से अभिव्यक्त किया है। मतिराम ने जो योडा-सा भी इस विषय पर लिखा है उससे यह स्पष्ट है कि भक्ति उनके लिए केवल कुछ औपचारिक धार्मिक कृत्यों का संकलन-भाव नहीं थी। उन्होंने उसके गहन तत्त्व को समझ लिया या और उनकी दृष्टि में जीवन की सर्पकता राधा और कृष्ण की मधुर मीठाश्रों के आनन्द में अपने को मग्न कर देने में ही थी। उन्होंने इसे ही चोट पर कहा है :

राधा मोहनलाल को जाहि न भावत नेह ।

परियौ मुठे हज्जार इस ताको छाँछिनि खेह ॥

इस कथन की ओशक्तिता का स्रोत एक भक्ति-रस आत्माविन हृदय ही हो सकता है।

पद्माकर कृत 'गगानहरी' तथा 'प्रबोध-पचीता' नाम के ग्रन्थ पूर्णरूपेण भक्ति भावना की अभिव्यक्ति के लिए ही लिखे गए हैं। पहले ग्रन्थ में गंगा की पार नाशिनी शक्ति का विरोध रूप में उल्लेख है। दूसरे ग्रन्थ में दीर्घकालीन जीवन की अनुभूतियों के आधार पर अनेक प्रकार की भावनाएँ सच्चाई के साथ अभिव्यक्त की गई हैं। ग्रन्थ भक्त कवियों की भक्ति पद्माकर ने भी अपने पात्रों को स्पष्ट रूप से बिना किसी मिश्रण के स्वीकार करते हुए अपने प्रभु के कृपातु स्वभाव में अपनी अद्विग आस्था प्रकट की है। राम नाम के निरन्तर चर को उन्होंने मुक्ति का सर्वश्रेष्ठ एवं सरलतम साधन माना है :

काहे को पंचंबर को ओड़ि करौ आइम्बर,

काहे को दिगम्बर छै दूब जाय रहिये ।

करै 'पद्माकर' श्यों काय के कलेस दिव,

सीकर सभित सीत बाढ ताप सहिये ॥

काहे को जयौगे जप, काहे को सपौगे तप,

काहे को प्रपंच पंच पावक में रहिये ।

रैन दिन आठो जाम राम राम राम-राम,

सीताराम सीताराम सीताराम कहिये ॥

निष्कर्ष रूप में हम यही कहेंगे कि परम्परा और अन्तर्साधन दोनों के प्रमाण से रीति कवियों की भक्ति भावना की सच्चाई पर अविश्वास नहीं किया जा सकता। वास्तव में अविश्वास करने का कुछ आलोचकों द्वारा लगाये गए निराधार आरोपों के अतिरिक्त और कोई कारण ही नहीं है।

डॉक्टर हरदेव चाहरी

## स्त्रियों की भाषा का वैज्ञानिक विश्लेषण

१. बोली

देश, काल और जाति के भेद से भाषा भेद होते हैं, यह सर्वप्रसिद्ध है। परन्तु इस बात की ओर कभी ध्यान नहीं गया कि भाषा में लैङ्गिक भेद भी होता है। प्रायः प्रत्येक समाज में पुरुषों और स्त्रियों की भाषा में अन्तर होता है। ऐसी अनेक जातियाँ बताई जाती हैं जिनमें पुरुषों और स्त्रियों की भाषाएँ भिन्न भिन्न हैं—धर्म से कम बोली का भेद तो स्पष्ट है। मध्य अमरीका में कारिब जाति के पुरुषों और स्त्रियों की भाषा अलग अलग है। इतिहासकार ने लिखा है कि कारिब लोगों ने मध्य अमरीका की अराबक जन जाति को विपुस्त करके टापी स्त्रियों को सन्तान चलाने के लिए अपने घरों में डाल लिया था। इनके बच्चे पढ़ने तो मातृभाषा सीखते हैं, पर ५-६ वर्ष की अवस्था के उपरान्त लड़के अपने पिता की और लड़कियाँ अपनी माता की भाषा को प्रहय करने लगती हैं। इस बात को यों कहा जा सकता है कि स्थायी रूप से स्त्रियों में मातृभाषा और पुरुषों में पितृभाषा का प्रचलन होता है।

इतिहास की दृष्टि से किसी युग में भारत में भी यही बात रही होगी। आर्यों ने तमिल (स० द्रविड, द्रविड) स्त्रियों से विवाह किया। इनकी भाषा निश्चय ही अलग रही होगी। यह नहीं कहा जा सकता कि कितनी पीढ़ियों तक स्त्री पुरुषों की भाषा भिन्न बनी रही, क्योंकि प्राचीन वेदकालीन जन साहित्य उपलब्ध नहीं है। परन्तु वैदिक भाषा और सस्कृत पर द्रविड आदि प्राण्य भाषाओं का प्रभाव बहुत अधिक है—यह सुस्पष्टता उन स्त्रियों के कारण पटा होगा।

सस्कृत नाटकों में पुरुषों और स्त्रियों की भाषा में बड़ा अन्तर है। पति सस्कृत बोलता है और पत्नी शौरसेनी और महापट्टी का व्यवहार करती है। यह उम समय की वस्तुस्थिति का परिचायक है। आज भी ऐसे पुराने बहुत से हैं जिनमें पुरुष खड़ी बोली बोलता है और स्त्री अवधी, बुधेली या मजभाषा। ऐसे पुरुषों का सम्भव शिक्षा, नौकरी, व्यवसाय या सामाजिक सम्बन्धों के कारण खड़ी बोली हिन्दी का है—नियोजन करके नगरों और कस्बों में। स्त्रियाँ अधिकतर घर की चारदीवारी में अपना समय बिताती हैं। अपेक्षाकृत उनमें शिक्षा की सदा से कमी रही है। मौढ और अनपठ अथवा कमपठ स्त्रियों की बोली बदलती भी बहुत कम है। उनके द्वारा अपनी अपनी मातृभाषा की रक्षा पूर्णरूपेण होती है। पुरुषों की भाषा का स्वरूप कुछ न कुछ बदलता रहता है।

उन घरों को छोड़ दीजिए जहाँ पति पञ्जाबी और पत्नी दिल्ली की है अथवा पति बनारस का (उत्तरी) और पत्नी अमृतसर की है, या कोई अन्तर्प्रदेशिक युग्म है—बंगाली और बिहारिन, राजस्थानी और गुजरातिन, हिन्दी और मराठिन, आदि आदि। इनकी तो भाषा ही भिन्न होती है। पर ऐसे दम्पती नगर नगर, गाँव गाँव और गली गली में मिल जायेंगे जिनकी बोली में स्पष्ट अन्तर है। हमने सन् १९४४ में लाहौर नगर के एक मुहल्ले का भाषा विवरण तैयार किया था। सौ घरों में से केवल ११ घर ऐसे मिले जिनमें स्त्री और पुरुष की बोली एक ही थी। २० अन्य घरों में बोली का अन्तर कम या १७ घरों में भाषा ही भिन्न थी जैसे लहँदी और पञ्जाबी, पञ्जाबी और बागड, पञ्जाबी और पश्चिमी हिन्दी, पञ्जाबी या लहँदी और सिंधी, राजस्थानी

हिन्दी और गुजराती, इत्यादि। रोप ६२ घरों में बोली का अन्तर स्पष्ट था। एक रोचक तथ्य यह भी प्राप्त हुआ कि लगभग ३० प्रतिशत पतियों ने दूसरी बोली के रूप में अपनी पत्नियों की बोली को अपना रखा था, केवल ५ प्रतिशत घरों में पति की बोली को पत्नी ने अपनाया था।

प्रत्येक देश में ऐसे कई परिवार हैं जिनमें या तो पुरुष दो बोलियों बोलते हैं और स्त्रियाँ एक बोली, या स्त्रियाँ दो बोलियों बोलती हैं और पुरुष एक बोली। ऐसी दशा में स्त्री या पुरुष को अपने जीवन साथी की सुविधा के लिए अपनी साधारण बोली छोड़कर कभी-कभी टूटी-पूटी दूसरी बोली में बातचीत करनी पड़ती है। प्रायः स्त्रियाँ अपनी मूल भाषा के संरक्षण का बहुत ध्यान रखती हैं।

बिराल तक मुगल घरानों में बेगमों की भाषा बादशाहों और अमीर-दरबारीयों की भाषा से अलग रही। उर्दू का विकास इन्हीं बेगमों की बोली से हुआ। जिसे 'उर्दू की ख़ुबान' या 'किन्हे की ख़ुबान' कहते हैं वह इन बेगमों की ही लिचड़ी बोली थी। बेगमों के प्रान्तों से आती थी, उसी बोली हिन्दुई ही इनके विचारों और भावों का माध्यम होती थी जिस पर अन्य प्रादेशिक भाषाओं के अतिरिक्त फारसी का प्रभाव भी पड़ा। शिक्षा की भाषा, राजभाषा, दरबार की भाषा फारसी थी। प्रायः राजपुरुष इसी में बातचीत करते थे। इसीलिए बेगमों की भाषा में भी कई शब्द फारसी के हुए आए थे। यह तो स्वाभाविक ही था। बेगमों की भाषा पर शिखे गए व्याकरण, शब्दकोश, मुहावर-बोध्य आदि देखने से उर्दू की प्रकृतियों का मूल स्रोत प्राप्त हो जाता है।

स्त्रियों की इस मिली-जुली भाषा को रेपती कहते थे। बहुत से रेपनी-गो शायरों ने इस भाषा को साहित्य में लाने का प्रयत्न करने की चेष्टा की।

स्वैन और फ़ास की सीमा पर बास्क जाति में अधिकतर पुरुष बास्क भाषा छोड़ चुके हैं—वे स्पेनी भाषा ही जानते हैं; लेकिन स्त्रियाँ बराबर बास्क भाषा का व्यवहार करती हैं।

जिन स्त्री पुरुषों में बोली का भेद नहीं होता, उनकी शिक्षा, संस्कृति, कार्य-व्यवहार आदि जीवन की अवस्थाएँ प्रायः एक-सी होती हैं। संस्कृत नाटकों में भी रानी, तावरी, विदुषी और कुछ अन्य निश्चित स्त्रियों के मुल से संस्कृत बोलवार्द गर्द है। हिन्दी-साहित्य में कुछ एक नाटककारों और कथाकारों ने स्त्री पुरुष की भाषा का भेद रखा है, परन्तु प्रायः साहित्यकार समान भाषा का प्रयोग करते हैं जिससे वस्तुस्थिति का ठीक-ठीक और स्वाभाविक परिचय नहीं मिलता।

जिसे हम भेद का अभाव कह रहे हैं वह भी नितान्त समानता की कोटि का नहीं होता। बास्क स्वरूप एक होने पर आन्तरिक सूक्ष्म भेद कई प्रकार के रहते हैं जिनकी ओर ध्यान दिलाना इस लेख का मुख्य उद्देश्य है।

## २. उच्चारण

स्त्रियों के गले में ध्वनि पिटक छोटा होता है। पुरुषों का ध्वनि पिटक बड़ा होता है और इसीलिए गले के बाहर निचला भी रहता है। इसी कारण से प्रायः पुरुषों की ध्वनि मोटी, कड़ी, फर्छा और ऊँची होती है। स्त्रियों की आवाज प्रायः बारीक, मोटी, बोलल, स्पष्ट और मद्धम होती है। उसमें एक गूँज-सी होती है। इस भेद के अनेक स्तर हो सकते हैं और किसी स्तर पर पुरुष और स्त्री के उच्चारण में कोई भेद नहीं जाना जा सकता। कुछ स्त्रियाँ पुरुषों की तरह

बोलती हैं और कुछ पुरुष स्त्रियों की तरह। स्त्रियों बोलनी भी बहुत हैं। इतिहास के आरम्भ से ही पुरुष ऐसे काम करता था रहा है जिनमें बोलने और दूसरों से बातचीत करने का अन्तर कम मिलता है। शिकार खेलना, युद्ध करना, खेती बाड़ी करना, पान खाइयाँ पीना, मजदूरी करना, इत्यादि ऐसे काम हैं जिनमें लगे हुए पुरुष रात रात काम कर पाते हैं। इन कार्यों से निवृत्त हो करके भी वे पढ़े सोते हैं—विश्राम में भी बोलने की सुचारु नहीं होती। स्त्रियों के कार्य पर में सम्पन्न होते हैं जहाँ काम काज के साथ बातचीत, गाना गुनगुनाना उत्तर चलता है। स्त्रियों पुरुषों की अपेक्षा अधिक समाजप्रिय होती हैं। बातूनी भगइनों में भी होशियार होती हैं। सली-सहेलियों बहोरने, अडोसनों पडोसनों से प्यार बढ़ाने में और फिर विगाढ़ कर लेने में वे बहुत दक्ष होती हैं। साराश यह कि भाषा-सम्बन्धी अभ्यास से प्राप्त दृढता, स्पष्टता और प्रगल्भता स्त्रियों की वाणी में विद्यमान रहती है। ऊँचे चित्तलाने और व्याख्यान देने का अन्तर उन्हें कम मिलता है। घरेलू जीवन में शोर मचाने की सुजाइय कहीं! अलसता जो स्त्रियों स्त्रियोजित जीवन को त्याग देती है—जैसे पढी लिखी महिलाओं में कुछ एक, मीरानमें, मिरासिमें, और बेश्याएँ—तो उनकी भाषा पुरुषों की भाषा की कोटि में आने लगती है। बड़े बड़े व्याख्यान और वक्ता पुरुषों में होते हैं, दूसरी ओर सोतले हकले थथले भी पुरुषों में अधिक होते हैं। स्त्रियों की भाषा मध्यम (निश्चित और स्पष्ट) मार्ग से होकर चलती है। उसमें उच्चारण के उतार चढ़ाव, तान और लय के नाना रूप कम होते हैं।

खड़ी बोली में एक कहावत है—'श्रीरत की जीम केंची की तरह चलती है।' प्रायः स्त्रियों तेज बोलती हैं।

यह भी देखा गया है कि पुरुषों की अपेक्षा स्त्रियों की भाषा में एकद्वार शब्द अधिक होते हैं। बहुत ही स्त्रिया लम्बे लम्बे नाम लेने में अनमर्ष होती हैं। शब्दों की कर्द-छुर्दई में इनका काफी हाथ होता है।

स्त्रियों की ध्वनि सम्बन्धी प्रवृत्तियों को ध्यान में रखते हुए यह खोज करने की आवश्यकता है कि कौन कौन ध्वनियाँ उन्हें अधिक प्रिय होती हैं। जेक्सन ने अमेजी में देखा कि स्त्रियों 'र' का उच्चारण एक विशिष्ट ढंग से करती हैं और उनकी बोली में ह्रस्व स्वरों का पाहुल्य पाया जाता है। हिन्दी में ऐसा जान पड़ता है कि स्त्रियों मृदु व्यंजनों और अनुनासिक ध्वनिओं को अधिक अपनाती हैं। वे द्रित व्यंजनों को तोड़कर स्वरभक्ति लगाने की भी आदी होती हैं, जैसे झरझर की जगह ऊलऊल, अरून की जगह अरुण, बरन की जगह बतर, इत्यादि। इसका कारण यह है कि द्रित व्यंजन से पूर्व अक्षर पर बलाघात रहता है जो पुरुषों की वाणी में अधिक होता है। स्वरभक्ति से बलाघात नष्ट जाता है। लहँटी में देखा गया कि प्रायः सब पुरुष ख, घ, ग, फ का उच्चारण फारसी अरबी से प्राप्त शब्दों में करते हैं—जैसे खाली, गरीब, चोर, फालतू आदि में। पर, स्त्रियों खाली, गरीब, चोर, फालतू ही बोलती हैं। लेकिन अभ्यास से वे नई ध्वनियाँ बहुत जल्दी सीख जाती हैं। उनकी वाणी में लोच होती है। अमेजी के फ, च, श बर्णों का उच्चारण पूर्वी उत्तरप्रदेश के लड़के विश्वविद्यालयों में रहकर भी फ, च, स सा करते हैं। अपेक्षाकृत लड़कियों का उच्चारण शुद्ध होता है। इस विषय में लोच की आवश्यकता है।

स्त्रियों जिस प्रकार अधिक स्पष्ट बोलती हैं, इसी प्रकार वे अधिक स्पष्ट सुनती भी हैं।



उनके कान बहुत श्रम्यस्त होते हैं। उच्चारण की सूक्ष्मताओं और वाणी के अन्तर की पकड़ उनमें कमाल दरजे की होती है। बोली की नकल उतारने में वे पट्ट होती हैं।

छियाँ प्रायः कठोर रसा की अभिव्यक्ति में समर्थ नहीं हो पातीं। वीर, रौद्र, वीमल और भयानक रस पुरुषों की वाणी में और शृंगार, हरण और वात्सल्य छियाँ की वाणी में अधिक निशद रूप में आते हैं। उनका कोमल स्वभाव कोमल वाणी का रूप धारण करता है। भाषा में व्यक्तित्व अपने प्रकृत रूप में आता है।

पुरुषों के वाक्य मले ही लम्बे और सयुक्त हों, छियाँ के वाक्य छोटे छोटे और मिश्रित होते हैं। उनके वाक्य दूरे-दूरे और अपूर्ण भी होते हैं। भावुकता उन्हें अपने वाक्य पूर्ण नहीं करने देती। कुछ तो वे वाणी से प्रकट करती हैं और कुछ आँसुओं से या मुँह मुद्रा से। इनके भी यदि कुछ नहीं बढ़ा जा सकता तो झँसुओं में बह डालती हैं। सपन और आवेश दोनों की आति के कारण उनकी भाषा में वाक्यों की वक्त हो जाती है। उनका भाव भाषा के वाहन पर बहुत देर तक चला नहीं रह पाता।

हमारा यह विश्वास कि है भाषा से ध्वनिशास्त्री के लिए यह ज्ञान लेना सम्भव है कि किसी स्त्री में कितनी मात्राएँ स्त्रीत्व की हैं और कितनी पुरुषत्व की, अथवा यह कि किसी पुरुष की बोली में कितना पुरुषत्व है और कितना नहीं है। परन्तु इस दिशा में कुछ कार्य नहीं हुआ। भाषा विज्ञान, शरीर विज्ञान और मनोविज्ञान को अलग अलग और मिलकर दोनों तरह से खत्यान्वेष्ट करने की आवश्यकता है।

### २. शब्द भाण्डार

भाषा के निर्माण में स्त्रियों का क्या योग है? इस प्रश्न की ओर हम प्रत्येक भाषा के अन्वेषक का ध्यान आकृष्ट करना चाहते हैं। बच्चा अपनी भाषा माँ से सीखता है। 'मातृभूमि' को जगह चाहे कुछ देशों में 'पितृभूमि' कहा जाता है, पर 'मातृभाषा' के स्थान पर 'पितृभाषा' कहीं नहीं कहते। माता ही की बोली का अनुकरण करते करते बच्चा अपने अ या उ ल क प व को सार्थक उतारना सीखता है। माता ही उसे अपने ध्वनि यन्त्रों की पेशियों में लक्ष्य लाना सिखाती है। माता ही उसे ध्वनि निष्कासन की कला में प्रवीण बनती है। उल्टे सम्पर्क में रहकर अनोध बच्चा चार पाँच वर्ष तक अपना शब्द-भण्डार बनाता है और अपनी माता का सगतन करता है। किसी विद्वान् ने कहा है कि जन्म से पहले दो वर्षों में मनुष्य कितना कुछ सीखता है उतना जीवन के अन्य किन्हीं दो वर्षों में कदापि नहीं सीख पाता। मातृभाषा का प्रभाव उसकी बोली में जीवन भर रहता है। इस प्रभाव की गहराई और व्यापकता की कई अवस्थाएँ हो सकती हैं। लड़कियाँ अपनी माताओं के सम्पर्क में अधिक काल तक रहती हैं। जीवन में प्रसिद्ध हो जाने पर भी उन पर पड़ने वाले नये प्रभाव बहुत कम पड़ते हैं। पर लड़कों की बोली पर अनेक अन्य प्रभाव पड़ते हैं—कई बार उनकी बोली अपनी मातृभाषा से भिन्न हो जाती है, चाहे इसका आधिक प्रभाव भी बना रहता है।

लेकिन, छियाँ का अपना शब्द-भाण्डार एक सीमित और विशिष्ट प्रकार का होता है। वे बहुत बोलती हैं, वे तेज बोलती हैं, वे छोटे छोटे वाक्यों में बात करती हैं—यह सब इच्छीलिय के उनके पास शब्दों की यह प्रचुरता नहीं को मनुष्य की सम्मौर और अभिव्यक्ति बना देती है। प्रायः सभी पारिभाषिक शब्द पुरुषों द्वारा गढ़े जाते हैं। ज्ञान विज्ञान के शब्द निर्माण में भी स्त्रियों का योग

नगण्य है। नये शब्दों, देशी गडनों और मान्तिकारी अभिव्यक्तियों के उत्पादन और विकाश में नवयुवकों और युवा पुरुषों का विशेष हाथ होता है। यह बड़ी विचित्र बात है कि भाषाओं (कम-से कम आर्य भाषाओं) के प्रायः स्त्रीलिंग रूप पुल्लिंग रूप से ही बनते हैं—जैसे कुना से कुतिया, शेर से शेरनी, घोवा से घोविन, लडका से लडकी। स्त्रीलिंग शब्द से पुल्लिंग रूप नहीं बनते। आर्य भाषा भाषियों के पितृ-प्रधान परिवार होते हैं। यह देखने की आवश्यकता है कि मातृ प्रधान जातियों में शब्दों का लिंगान्तर करने की क्या व्यवस्था है। संस्कृत में एक ओर अमरता, सौंदर्य, जागरण आदि पुल्लिंग और दूसरी ओर इन्हीं के पर्याय अमरता, सुदरता, जागृति आदि स्त्रीलिंग शब्द क्यों हैं? इस बात पर अनुसंधान करने की आवश्यकता है कि स्त्रियों की बोली में स्त्रीलिंग शब्द अधिक होते हैं अथवा पुल्लिंग। महादेवी वर्मा, होमवती देवी, सुमित्राकुमारी चिनहा, चंद्रकिरण सौनरिकसा आदि हिन्दी की लेखिकाओं की कृतियों में से ही कुछ तथ्य प्राप्त किये जा सकते हैं। उत्तर पश्चिमी भारत में तौलिया, पहिया, घाम, छत आदि अनेक शब्द पुल्लिंग हैं, जो पूर्वी प्रांत में स्त्रीलिंग हैं। यह भी ध्यान रहे कि उत्तर पश्चिमी प्रांतां में स्त्रियों की अपेक्षा पुरुषों की संख्या बहुत अधिक रही है। क्या हिन्दी में सामर्थ्य, विजय और श्राव आदि अनेक पुल्लिंग शब्दों की स्त्रीलिंग रूप में प्रयुक्त करने की बान महिला साहित्यकारों से तो नहीं आई? इन सभी प्रश्नों पर विचार करने की आवश्यकता है।

स्त्रियों का व्यावहारिक शब्द भण्डार बहुत सम्पन्न होता है। घर द्वार, पान पान, कढ़े-लत्ते, सने सम्झन्धी, रीति रिवाज आदि के सम्बन्ध की उनकी शब्दावली पुरुषों की शब्दावली की अपेक्षा अधिक समृद्ध होती है। पुरुष लेखकों और स्त्री लेखकों की रचनाएँ इस सत्य पर अधिक प्रभाव डाल सकती हैं। रेवती के बोश इसका प्रमाण हैं। स्त्रियों की शब्दावली बहुत व्यापक नहीं होती। मीरा से लेकर शान्ति मेहरोत्रा एम० ए० तक की कृतियों में ऐसे शब्दों की संख्या बीसियों तक पहुँचती है जो अनेक बार दोहराये गए हैं। इनसे मात्र और भाषा की गहराई और तीव्रता का परिचय तो मिलता है, पर व्यापकता का नहीं। सच तो यह है कि महिलाओं का कार्य व्यवहार, उनका अनुभव और चिन्तन एक सीमित घेरे में होता है।

प्रत्येक भाषा में कुछ शब्द ऐसे हैं जिनका व्यवहार केवल स्त्रियाँ करती हैं और कुछ ऐसे भी हैं जिन्हें वे नहीं बोलतीं। अनेक शरीरात्मकों, स्वाभाविक शरीर क्रियाओं और कुछ विचार द्रव्यों का नाम स्त्रियों नहीं लेतीं। कहीं कहीं स्त्रियाँ 'मजा' या 'स्वाद' शब्द नहीं कहतीं। किसी स्त्री की कृति में 'नुम्बन' 'पुलकित' आदि शब्दों को पढ़कर उसके सौन्दर्य विशदोद या स्त्रीत्व के असन्तोष का अनुमान किया जा सकता है। स्त्रियों की भाषा अधिक श्लील, सयत और व्यङ्गनापूर्ण होती है। नवयुवक आपस में बैठकर जो बातें किया करते हैं उग स्तर की बातें नवयुवतियों में नहीं होतीं। वे लंबालु, सकोची और रुचत होती हैं। स्त्रियों की गालियाँ भी इतनी नगी और फक्कड़ नहीं होतीं जितनी पुरुषों की। कुछ गालियाँ, शाय, आशीर्वाद और बोल स्त्रियों के ही मुँह से सुने जा सकते हैं। इनका व्यवहार करने वाला पुरुष स्त्रैय समझा जाता है। उदाहरण—दादी-जरा, दहिबरा, बोल बली, माँग बली, निमोडा, कलमुँहा, मूडी-काटा, मुन्ना, अल्लाह मारी (प्रसलमानों में), एव कीड़े पड़े, कहीं उबड़ गई थी, आग लग जाय, तथा बूढ़ सुहागिन हो, कोख टटी रहे, माँग मरी रहे और सुहाग लुट गया, गोट सूँधी हो

१. मेरी स्वाँ करती रहतीं निव प्रिय का अभिनन्दन रे—महादेवी वर्मा

गर्द, इत्यादि। महिलाओं का कोमल हृदय उनसे ऐसे शब्द नहीं सुलना सकता जिनकी छिड़ी के हृदय पर चोट लगे। 'मर गया' को वे अनेक तरह से कहेंगी। 'वह बीमार है' की जगह 'उसके दुश्मन बीमार हैं', 'उसका पिटा फीका है' आदि बोलेंगी। यार (दोस्त) का अर्थ 'जात' भी हो सकता है, इसलिए वे इसका प्रयोग न करेंगी। पुरुष छिड़की नौकरी करते हैं, उसे 'मालिक', 'सरकार' आदि कहकर पुकारते हैं। 'मालिक' का अर्थ 'पति' भी हो सकता है इसलिए सदा बोली प्रदेश की छियाँ 'सरकार' कहेंगी 'मालिक' नहीं।

यह ऐसे शब्द हैं जो छियों के ही मुख में सजते हैं—जैसे, मेरी पूजा सी बिटिया, नौज, मेरा वीर (भाई), भाँजाई, बासुल, इत्यादि।

अनेक देशों में छियाँ अपने पति का नाम नहीं लेतीं। भारत में प्रायः छियाँ 'पति' शब्द भी नहीं कहतीं। इसके लिए 'ये मेरे बो हैं', 'वो मेरे ये हैं', 'घर वाला', 'मेरा आरमी', 'मालिक', चाई, (स्वामी) और सम्बोधन करते हुए 'पुनी के पिता', 'लललन के बाबू', 'मोहन (या रघिया) के भाई' आदि प्रयोग करती हैं। हिन्दी साहित्य में जो 'प्रिय', 'नाथ', 'प्राणनाथ' आदि शब्द हैं वे साधारण बोलचाल में नहीं मिलते। लोक गीतों में कुछ शब्द 'बालम', 'प्रिया', 'पीतम', 'पी', 'माहिशा', 'रघिया', 'वंत' आदि आते हैं। वे प्रेमी के लिए हैं, पति के लिए नहीं हैं।

पति का नाम न लेने के कारण छियों को जो कष्ट होता है उससे पाठक परिचित हैं। 'मापन लाल' नाम बताने के लिए वे 'बी का भाई', 'लक्ष्मी में से निकलने वाला' और न जाने क्या क्या कहती हैं। वे मापन नहीं जानतीं, क्योंकि मापन तो मापन लाल का पर्याय है, वे बच्चे को 'मेरे लाल' कहकर नहीं पुकारतीं। जिसके पति का नाम ताराचन्द हो वह तारा और चाट को इंगित करके और (दिन में) न जाने किन किन हेर-पेरों से नाम बता पाती हैं। जिसके पति का नाम 'रामलाल' होता है वे ऐसे सभी नामों को अधूरा बोलती हैं या टास जाती हैं जिनमें 'राम' या 'लाल' शब्द आता है जैसे रामचन्द, रामधन, गगाराम, श्री राम, श्यामलाल, लालजी आदि। 'कृष्ण' नाम के पति वाली छी कृष्ण की पुकारिन होते हुए 'कृष्ण' नाम नहीं लेती, दूसरे नाम लेती है।

छियाँ अपने समुर, सास, बेट, बेटानी का नाम भी नहीं लेतीं।

छियों की शब्दावली में अतिशयोक्तिपूर्ण, व्यंग्यात्मक, और शिष्ट शब्द पुरुषों की अवेशा अधिक होते हैं।

## ४. लोकराता

माया को छियाँ की सबसे बड़ी देन है मुदागिरे, लोभोकिशों, पहेलियों, गीत और लोकराहित्य के विविध रूप। 'चुड़ियाँ टटी करना', 'दाई से फेट टिपाना', 'उधेड़ चुन', 'कधी चोरी करना', 'बात पहले बौघना', 'ओठनी रटलना', 'उधेड़ के रज देना' आदि मुदागिरे, 'आ पड़ोसन मुग-सी हो', 'कोस न चली थावा प्यासी', 'मत कर साध बुराई, तेरे असो आरई', 'घो कहीं गया, तिचही में', 'ननद का ननदोई, गले लाग-लाग रोई', 'सौत बुरी चून बी', 'त्रिहयो पिया चारे वही मुदागिन', 'जिये मेरा भाई, गली गली भौजाई', 'रात मर मिमियाई और एक बच्चा ब्याई', 'तू भी रानी में भी रानी, कौन मरेगा पानी', 'तेली की बोरू बनी फिर भी रुजा पाया', 'जैसे कन्ता धर रहे वैठे रहे विदेग', 'बानी पूरी-न-पूटी भुन्धर सबने मुनी', 'भोई पूट्टे न पूट्टे

मेरा धन सुहागिन नाम', 'मोदों का भात किन भातों में, ममिया रास किन साधों में,' इत्यादि सैकड़ों लोकोक्तियों स्त्रियों की गढ़न का परिणय देती हैं। ऐसे सुहावियों और लोकोक्तियों का संग्रह करके उनका मायाशास्त्रीय अध्ययन और विश्लेषण करने की बड़ी आवश्यकता है।

लोक-कथाओं और पहेलियों का जन्म भी अधिकांशतः स्त्रियों से होता है। कहानी गानी सुनाती है, नाना कथा नहीं सुनाता ! लडकियों और महिलाओं के मनोरंजन का यही प्रमुख साधन है। काम काज से छुट्टी पाकर वे पहेलियाँ और कहानियाँ सुनती सुनाती हैं। गीतों में स्त्रियों की छाप स्पष्ट है। नगर की कवयित्री अपने नाम का द्विदोरा पिटवाती है। गाँव की कवयित्री गुमनाम रहकर अपने भावों को अभिव्यक्त करती है। प्रेम वह भी करती है- -माँ काप से, माई से और अपने 'उस' से। पर वह अपना घूँघट नहीं खोलती, यह अपने प्रेम को धेनुने नहीं निरखती। इसीलिए उसकी कृति लोक-सम्पत्ति हो जाती है, किसी व्यक्ति का बौबी राइट उस पर नहीं होता।

# मूल्यांकन

हसकुमार तिवारी

## कला, सौन्दर्य और संस्कृति

कला, सौन्दर्य और संस्कृति—अरसा हुआ कि इनकी चर्चा आम हो आई है। लेकिन यह आम चर्चा महज एक जवानी जमा एजेंडा है, धातों की बात। तबत, अगर इनकी सूक्ष्म भी आम और सामाजिक हो पाती, तो वह सस्फारिता हर दृष्टि से उन्नत, उपादेय और मंगलमयी होती। पर वास्तव में न तो वैसी बात है, न वैसा हो सकने की सम्भावना ही है। इसके कारण भी हैं। जहाँ तक सौन्दर्य बोध और कला चेतना का सवाल है, हम सामाजिक तौर पर उसका एक परम्परागत रूप पाते हैं, उसके जम विकास की एक रूप रेखा तैयार कर सकते हैं। इसलिए कि सौन्दर्यमियता मनुष्य की एक अत्यन्त स्वाभाविक प्रवृत्ति है, कला जो कि 'माध्यम के रूप में आकृति का निर्माण' है, उसकी एक आवश्यकता है और ये कलात्मक रूप ही संस्कृति के पर्याय हैं।

रूप रचना की प्रेरणा जैसी स्वाभाविक हुआ करती है, स्वरूप विवेचन से ज्ञान पदचान वैसी सहज नहीं होती। कोई भाषा बोल लेता है, तो उसके यह मानी तो नहीं कि वह व्याकरण के सूत्रों से सगटित उसके संगीतमय स्वरूप की भी सही जानकारी रखता है। इस जानकारी की शायद आवश्यकता भी अनिर्गम्य नहीं। धामिकता मूलतया आचरणगत ही होती है, शास्त्र कथदात्र करने से नहीं आती। कलाकारिता, सौन्दर्य बोध और संस्कार, ये भी शास्त्रीय नहीं होते, शास्त्र जिन्हीं अर्थों में सामाजिक सहृदयता का परिमार्जन और परिष्कार कर सकते हैं, रसमाही चेतना उद्बुद्ध उमुख और संस्कृत हो सकती है। किन्तु सहृदय सामाजिक से जिसकी अपेक्षा है, वह पूरी नहीं होती। आम तौर से लोगों में यह जो सुन्दर शब्द का प्रयोग हम पाते हैं, यह हर ऐसी वस्तु या बात के लिए एक भागात्मक स्वीकृति भर होता है, जो कि अच्छी या अपने दम की अजूबी समझी जाती है। सिद्धान्ततः सौन्दर्य शास्त्र का कार्य सौन्दर्य का स्वरूप-विवेचन भर ही है, किसी को इस योग्य बनाना नहीं कि वह सुन्दर की रचना कर सके अथवा उसे पूर्णतया हृदयगम करा दे सके। फिर यह विषय कुछ ऐसा है कि जिसकी सहज प्रतीति तो हरेक को होती है, प्रतीति कराने की अन्तर परिदृश्यपूर्ण चेष्टाएँ भूल आतियों से भरी होनी हैं। सौन्दर्य शास्त्र-सम्बन्धी ग्रन्थों तक में सुन्दर की अन्तर परिभाषाएँ ऐसी शाब्दिक हैं, जिनके

साथ सही गन्त का उपाय ही नहीं उठता; बहुत तो उन्हें सुनिया या अमुनिपावनक अथवा सहज या जटिल कह सकते हैं। जटिलता ही यह सुन्य और उलझ ही जाती है, जब इसके कहलाने वाले समझदार स्वयं स्पष्ट और एकमत नहीं हो सकते। दुर्भाग्य से कला या सौन्दर्य के विचार विश्लेषण में शुरू से आज तक ऐसा ही होता आया है। सर्व साधारण और ऐसे विषयों के बीच ही जो योजक बड़ी हैं, वे तो ऐसे व्याख्याता-विचारक ही हैं किन्तु चूँकि यह योजक ऐसा ही विषय के आदि अन्त के मूल बिन्दुओं के बीच उलझनों में भटकी सी है, इसलिए ऐसे सामाजिक सन्सार का फिर उपाय ही कहाँ उठता है।

हिन्दी में इन विषयों को गहरी और शास्त्रीय चर्चाएँ थोड़े दिनों से होने लगी हैं, जो कला के अभिमूल्यन की नई दृष्टि गल्पन जागरूकता की परिचायक हैं और इसी बीच कुछ प्रयोगों में इस विचार परम्परा के प्रति व्यापक जिज्ञासा, गम्भीर मनन एवं भेदक अन्तर्दृष्टि के भी दर्शन मिलते हैं। भूल भाति के कुदरे-भरे मार्ग पर सहज-गुणम रोशनी की लकीर खींचने की बोधिसा भी इस दिशा में दिशा दे रही है, जो कि शुभ है। इस सम्बन्ध के उल्लेख बोध प्रथम तो हिन्दी में कई हैं, पर यहाँ हम उनमें से तीन को ही अपने इस प्रबन्ध में ले रहे हैं, 'कला और मानव', 'सौन्दर्य शास्त्र', तथा 'कला और संस्कृति' देने में अलग अलग दिशा में होते हुए भी तीनों का क्षेत्र लगभग एक है; एक दूसरे से घनिष्ठ सम्बन्धित हैं। दूसरे शब्दों में भी कहें, प्रत्येक का अस्तित्व अन्य दो पर ही पूर्वतया आश्रित है।

'कला और मानव' चार विषयों का छोटा सा संग्रह है और अमेरीकी पुस्तक का भाषान्तर है। निम्नो में कला और सौन्दर्य शास्त्र के आपसी सम्बन्धों पर उचित और सुवितित विचार दिये गए हैं, जिनमें स्वाध्याय और मानवशीलता की छाप स्पष्ट है और विषय प्रतिपादन के लिए जिन तर्कों की अवतारणा की गई है, वे नैराश चोरदार हैं, निरर्थक चाहे मान्य न हों। लेखक की नई दृष्टि का परिचय इस स्थापना की चेष्टा से मिलता है कि उन्होंने कला वस्तु और माध्यम के अन्तर का विराद विवेचन करते हुए यह दिलाया है कि अभिमूल्यन-सम्बन्धी सारी भूल-भातिषों अथ तक माध्यम विचार की भूल से ही होती रही हैं। "कोई एक साल की बात है शायद लन्दन के टाइटस के लिटरेरी सप्लिमेण्ट में कला की व्याख्या करते हुए किसी समा-लोचक ने कहा था कि कला माध्यम के रूप में आकृति का निर्माण है। मेरे खयाल में इससे अधिक सखी व्याख्या मिलना कठिन है। हमें केवल इस बात को समझ लेना चाहिए कि हम इस व्याख्या के 'माध्यम' को ठीक समझ रहे हैं या नहीं। मेरा विश्वास है कि किसी भी मान्य सौन्दर्य-शास्त्र का अविषय थंग इस शब्द का पूरा-पूरा विरलेपण है और यदि इसके ठीक अर्थ और महत्व को समझ लिया जाय तो प्रतिनिधान (रिप्रेजेंटेशन) और अप्रतिनिधान (नन-रिप्रेजेंटेशन), सत्य, प्रकृति की नकल, जलित कला के रूप में कविता क्या है आदि समस्याएँ, जो हमारे कला-समीक्षकों को अतीत में डाल रही हैं, स्वयं ही हल हो जायँगी।"

माध्यम का पचड़ा बड़ा पेनीदा है। इसमें कोई शक नहीं और प्रस्तुत पुस्तक में बड़े विस्तार से, सखत सुक्तियों द्वारा बड़ा अन्ध्रा विवेचन किया गया है। विषयदात्मक प्रकृति के बीच का पद माध्यम है, इसे मानकर गुणमता से काम चल सकता था, वरतें कि कला आदि का सम्बन्ध बहुपदात्मक नहीं होता। मजलन संगीत की बात ली जाय। गायक, गीत, ध्वनि, ध्वनिवाहक

रत्न, वायु, अणु, श्रोता—इन इतनी आनुपंगिक बातों में कौनसी को तीसरा पद माना जाय। अन्य कलाओं के साथ भी ऐसी ही उलझन आती है और ऐसे में निश्चय रूप से तीन पदों का निर्वाचन एक ठेका काम है। लेखक ने इन्हें भी सापेक्ष त्रिपदात्मिका मानकर एक ऐसे निर्णय पर पहुँचने की कोशिश की है, जिसमें उनके जानते विवाद की युद्धादरा नहीं। द्विती कला के प्रथम और तृतीय पद उनकी राय में सौन्दर्यनिष्ठ संवेद्यता और सौन्दर्य होते हैं और माध्यम कला-वस्तु। सौन्दर्यनिष्ठ संवेद्यता तो हम कह सकते हैं उनका अभिप्राय सजनसम प्रतिमा से या उसने अधिकारी कलाकार से है। एक स्थान पर साधारण मनुष्य और कलाकार में कुछ पार्थक्य उन्होंने बताया है कि साधारण मनुष्य की प्रकृति और कलाकार की प्रकृति में केवल यही अन्तर है कि कलाकार में सौन्दर्य-सम्बन्धी संवेद्यता निश्चित रूप से रहती है। इस संवेद्यता की भी अपनी प्रकृति होनी है कि वह इन्द्रियजनित संवेदनाओं को सूक्ष्म रूप में ग्रहण करने वाली तथा तन्पर होती है। इस तरह संक्षेप में वह रूप यों होता है।

	कलाकार	माध्यम	सौंदर्य
यथा	चित्रकला	संसार का दर्श- नीय अंग, रंग रेखा, पुँज आदि	सौंदर्य

इस निश्चय से समस्याओं के निराकरण हो जाते और आपत्तिजनक कोई अंशाम नहीं निकलता, तो बात नहीं थी। इस माध्यम विचार की स्थापना में कुछ ऐसी बातों की अनताया हो आई, जिनमें काफी कुछ कहने-सुनने की युँजादरा हो गई, बल्कि स्वयं परस्पर विरोधी बातें भी आ गईं, यथा ललित-कलाओं के वैधानिक-राम में कविता का स्थान सबसे नीचे रखना। ऐसे क्रम में कविता का स्थान यहाँ या वहाँ हो, अपना सैसा कोई आप्रह नहीं; कविता वहाँ भी होगी, अपने गुण और शक्ति के अनुरूप वह कविता होगी। किन्तु उसके लिए जो बात कही गई है, उस पर ही बात आती है। प्रस्तावना में लेखक कहते हैं—“तुलसीदास मेरे खयाल में अशोष्य कमजोरी है।” मेरा यह विश्वास एक होता जाता है कि कविता पूर्ण रूप में संतुष्ट नहीं करती। यह इस मानवी संसार की बाल-बाल से दूषित है और संसार की लक्ष्मणुरता इसमें इस प्रकार गुँथी है कि यह शक किये बिना नहीं रहा जा सकता कि इसकी उस लक्ष्मणुरता के अवि-रिक्त और कोई सार्थकता नहीं।”

‘ललितकला के रूप में कविता का स्थान’ में कहते हैं—“कविता से निर्मल मानवी सौंदर्यनिष्ठ ध्यानन्द की प्राप्ति केवल इसलिए होती है क्योंकि उसके साथ साथ अनियमानुसार सगठित हैं, मानवी लय और व्यतिरेक के नियमों के अनुचल हैं। परन्तु वह आनंद इतना गहरा नहीं, जितना अन्य ललितकलाओं से प्राप्त आनंद हो सकता है।”

लेखक ने कान्यानंद की क्षीणता के दो कारण बताए हैं। एक : कविता संवेदनाओं के सभी गुणों का प्रयोग कर लेती है और सभी इंद्रियों को साथ ही क्रियाशील करती है। दूसरा : माध्यम संवेदनाएँ असली संवेदनाएँ मिलजुल नहीं हैं, केवल उनकी प्रतिक्रिया मात्र हैं और चूँकि कविता में असली संवेदनाओं की गहराई, वास्तविकता नहीं रहती, इनकी आनंददायिनी शक्ति भी कम होती है।

शास्त्रकारों ने ऐसी शंकाओं का बड़ा विस्तार से और सूक्ष्म विवेचन किया है, जिस

विस्तार में जाने की आवश्यकता नहीं प्रतीत होती। प्रथमपय रूप लेकर ने इसी पुनः में यत्र तत्र जो मंतव्य दिये हैं, सवेर में वही इसके ऊपर हो सकते हैं। यथा—कवि के अनुभव अधिक परिपूर्ण और कम क्षीण होते हैं।<sup>१</sup> “इन्द्रियों द्वारा विश्व के विभिन्न अंगों के, उनही अर्थात् धनिष्ठता और परित्रतामय रूप में, तीव्र आस्वादन कर पहुँची हुई सौन्दर्यनिष्ठ संवेद्यता ही कलाकार का निमाण करती है।”<sup>२</sup> “वैदिक संवेद्यताओं में यह श्रेष्ठ आनन्द निम में उनके अभिप्राय की छाया भी न हो, सवेद्यता का तथ्य है।”<sup>३</sup> जो सवेद्यता कला की मूल प्रेरणा है, उसका अग्रर स्वरूप ही उपयुक्त है, तो आनन्दशक्तिसम्पन्न वास्तविकता का और हीन-सा रूप हो सकता है, जो का य में नहीं मिलता।

कविता की क्षण भङ्गुरता तत्र शायद स्पष्ट हो पाती, जब कि निरन्तरता की आयु का निश्चिन्त परिमाण मालूम होता। उपन्यासकार शरच्चन्द्र ने भी एक बार यही बात कही थी कि विभीषण का साहित्य नित्यमाल का नहीं होता। सभार की सभी सुष्ट वस्तुओं की तरह इसके भी क्षण और विनाश का क्षण होता है। इस 'नित्य' शब्द का कोई गोल गोल अर्थ तो अपने को नहीं आता, पर अग्रर दीर्घजीवन ध्य भङ्गुरता का उत्तर है, तो कविता की लक्ष्मी आयु के हम प्रमाण दे सकते हैं। राम नहीं रहे, 'सामान्य' है, कौरव पाण्डवों के प्रतापी पराक्रम का सूत्र टूट गया और 'महामारत' है; उच्चयिनी के वे दिन जाते रहे, कालिदास की कविता है। ऐसे और अनेक उदाहरण दिये जा सकते हैं। दो कवियों की उक्तिों भी

We have found safety with all things undying  
The winds, and morning, tears of men and mirth,  
The deep night, and birds singing and clouds flying  
And sleep and freedom, and the autumnal earth

और

युगे युगे लोह गिये छे एमे छे  
दुग्गीरा कँदे छे, सुबोरा हंसे छे  
मेमिऊ ये जन भाबो से वेसे छे  
आजि आमादेरि मतो।

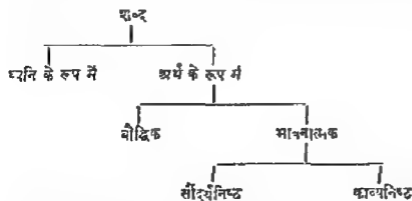
घारा मे छे, शुषु वाहादेरि गान  
दुहावे छुनाये कोटे मेछे दान  
देशे-देशे तार बाहि परिमाण  
भेसे भेसे जाय कतो।

अन्य ललित कलाओं जैसा महारा आनन्द का य से नहीं प्राप्त होना, इस पर युक्तियों दी जा सकती हैं, पर बात जैसे सँचती नहीं। सगीत हमारी अनुभूतियों को मूर्त करने में सफल है, किन्तु उसका आधार अमूर्त ध्वनि होता है, कविता के द्वारा आध्यात्मिक अणु को रूढ़ देने की ज्यादा सुविधा है, इसलिए कि शब्दों की आत्मा से अधिक निकृता है। एक सञ्जन ने सौन्दर्य-चेतना को आध्यात्मिक कहते हुए यह बताया है कि हमारी सौन्दर्यानुभूति का स्वरूप ध्वन्यात्मक रहा है, जिसका अभिप्राय यह होना है कि सौन्दर्य का आस्वादन श्रौंगों के बजाय कानों से ध्वनि



के रूप में लिया जा सकता है। जो हो, इन बातों के सिवाय कविता की सबसे जो बड़ी विशेषता है, वह है अन्य सारी ललित कलाओं की अपनी जो एक खास अभिव्यञ्जना होती है, अपना जो एक ढंग होता है, कविता सफलता में उन सभी को अपने में ग्रहण करने की अद्भुत क्षमता रखती है। संगीत, चित्र, मास्कर्य, सबकी विशेषता को यह अपने में प्रतिफलित कर सकती है। संगीत की गेयता से ही सम्पूर्ण गीति कविता अनुप्राणित है। कालिदास की कविता में उसके उदाहरण हैं। अंग्रेजी की सारी रोमांटिक कविता, बंगला में कवि रवीन्द्र के गीत, हिंदी में छायावाद की श्रेष्ठ रचनाएँ, गीत और चित्र के मनोरम सम्मन्वय हैं। क्लासिक साहित्य में तक्षक और श्यामल्य की भगिमा भरपूर है। सारा संस्कृत-साहित्य, लैटिन साहित्य मास्कर्य की भगिमा से महिमायुक्त हो उठा है। फिर काव्य की अपनी शक्ति और विशेषता तो है ही। जहाँ तक सांसारिक चाल दाल में दूषित होने की आशंका है, वह केवल कविता से ही क्यों, प्रत्येक ललित कला की प्रेरक सौंदर्य-निष्ठ सचेयता उसकी शिमार मानी जा सकती है। कौचे ने तो स्पष्टतया यह कहा है कि वास्तविक सौंदर्य तो वही है, जो शिशु की आँसु से देखा गया होता है। आन्तरिक विकास के कारण और सामाजिक जीवन की जटिलता की वजह से हमारी विशुद्ध सौंदर्य चेतना नैतिक और व्यावहारिक नियमों से ढकी जाती है।

कविता का माध्यम लेगक माननात्मक अर्थ मानते हैं और शब्द, ध्वनि, संगीत का उसके लिए कोई मूल्य महत्त्व नहीं मानते। शब्द के उन्होंने दो अंग कहे हैं—सचेदनात्मक और आशयात्मक। सचेदनात्मक रूप में शब्द ध्वनि या रिपय, अरण्य सम्बन्धी चेतनाओं का मिश्रण और स्वरी तथा व्यञ्जनों का समुदाय है। परन्तु भाषा में ध्वनियों का कोई विशेष महत्त्व नहीं होता—वह महत्त्व वस्तुओं के प्रतीक का काम देती है। आशयात्मक शब्दों के भी उन्होंने दो पहलू दिये हैं—संज्ञानी और भावनात्मक तथा इस भावनात्मक की भी दो शाखाएँ की हैं—निरपेक्ष व स्वतन्त्र तथा सम्भाव्य व आश्रित। और इस प्रकार उनके निरूपण का रूप भी होता है, यह है,



और तब कहते हैं शब्द, जहाँ तक कि वे शब्दों और अर्थों दोनों को उपलब्ध करते हैं, कविता का माध्यम नहीं। शब्द तभी कविता का माध्यम कहे जा सकते हैं यदि हम शब्दों का तात्पर्य कविता की तरह का माननात्मक अर्थ समझें।

शब्द, अर्थ, मात्र—कविता में इनके अर्थ—अभिप्राय और सम्बन्ध बहुत बार एक-से होते हैं। शब्द और अर्थ तो पारंगती परमेश्वर के समान अभिन्न माने गए हैं :

यागर्थावित्र संश्रुत्वौ यागर्थं प्रतिपत्तये ।

जगत्तः पितरौ धंदे पारंगी परमेस्वरी ॥

अभिनवगुप्त ने उम कायार्थ को भावना मानने में सहमति दिखाई है, जो पाटन नित में पिशा-  
पित होकर रस रूप में अनुभूत होते हैं—

संवेदानात्स्व व्यंग्य परसंविन्ति गोचरः ।

आस्वादानारमानुभवा रसः काव्यार्थं उच्यते ॥

जिम भाव को इमोशन कहते हैं, उसे ही सन्दि या ज्ञान भी कहा जाता है, क्योंकि उमग्री उत्पति  
और लय ज्ञान रूप में ही होता है। भरत ने कहा है :

वागंगसतोपेतान् काव्यार्थान् भावयन्तीति भावाः ।

अर्थ शब्द का अर्थ अभिप्रेत नहीं, बल्कि मूल रूप से काव्य को प्रकाशित करना चाहता  
है, अर्थ यह है और इस तरह का-य की अभिप्रेत वाणी रस या सौंदर्य ही है। ध्वनिकार ने भी  
शब्द और उसके साधारण अर्थ के अतिरिक्त एक प्रतीयमान अर्थ का उल्लेख किया है, जो  
अवयवों से परे लाक्षण्य की तरह रहता है।

काव्य पाठ में इन शब्दों की एक साथ ही कितनी पृथक्-पृथक् संपन्न हो जाती हैं,  
रिचर्ड्स ने अपने काव्यास्वादन-सम्बन्धी सिद्धान्त में इसे बताया है। कविता पढ़ते समय एक और  
तो हम शब्दों को श्रोती से देखते हैं, दूसरी ओर मन के कानों से उनकी शब्दात्मक ध्वनिमूलक कल्पना  
तिरने लगती है। और उच्चारण में वाक्य के अनुभव की छाया भी उस पर पड़ती है। इन सबके  
सम्मिलित प्रतिनियामस्वरूप नित में जो एक आलोचन उपस्थित होता है, वाक्यरूप उससे जो  
एक नया मानसिक व्यापार उठता होता है, वही काव्यास्वाद का कारण होता है। इसलिए भाव-  
नात्मक अर्थ कविता का माध्यम हो, कोई बात नहीं, शब्द और अर्थ के पारस्परिक सम्बन्ध और  
साधित उद्देश्य के स्वीकृत स्वरूप के समझने में अम नहीं पैदा होना चाहिए। ध्वनियों के सौंदर्य  
का भावनात्मक अर्थों के सौंदर्य में स्नाभाविक प्रक्रिया से ही रूपान्तरण हो जाना है। हर्बर्ट रीड ने  
शब्दों की रूपमयता के लिए कहा है, कविता शब्दों में व्यक्त होती है और शब्द प्रतिमाएँ उड़ी  
करते हैं, सो कविता में हमें इन दोनों के लिए सतर्क होना चाहिए।

हमारी अपनी धारणा है, कविता रूप-सृष्टि है—वागमयी मूर्ति। भाषा में अभि-रक्त होकर  
भी इसके रूप होता है, भाषा नहीं होती। सृष्टि तो संगीत, चित्र, मूर्ति भी हैं, परन्तु वे रूपाधरयी  
न होकर भाषाधरयी हैं; रूपायन तो कविता ही है। सृष्टि रचना की कोई चीज बोलती नहीं,  
अपि तु हमारे अन्तर में अपने को प्रकाशित करके ही सार्थक हो लेती हैं। दृष्टि में उनका अर्थ बोध  
है। काव्य की भाषा भी बोलने के बजाय रूप उड़ता करती है, इसलिए फलाङ्गिति को समझना नहीं  
पड़ता, यह समझ आती है।

हीगेल ने आधार की मूर्तता के आधार पर कला की उच्च निम्न कोटि कायम की थी।  
किन्तु प्रस्तुत लेखक अब यह कहते हैं कि यह विभक्तिकरण का गलत प्रतियोग है, क्योंकि प्रयुक्त  
सामग्री या मौलिक पदार्थों की महत्त्वहीन विभिन्नताओं पर आधारित है, तब वे स्वयं कर्मों वैधानिक  
क्रम बनाने में लग जाने हैं, यह बात समझ में नहीं आती। माध्यम स्वरूप से जागतिक उपकरण  
को नहीं मानते, पार्थिव-जगत् के अग-विरोध को मानते हैं; कला का प्रथम पक्ष या प्रेरणा सौंदर्य-  
निष्ठ संवेद्यता को मानते हैं और काव्य या अन्य कलाओं की एक ही स्थापना सौंदर्य मानते हैं,  
तो ऊपर-नीचे या छोटी बड़ी जाति या कोटि क्या हो सकती है? प्रत्येक कला सृष्टि है, इसलिए  
मूल्य और महत्त्व की दृष्टि से उन सबका समान होना जरूरी है, बल्कि सब समान हैं। नीचे ने तो

ऐसी सारी पुस्तकें जला देने की बात कही थी, जिनका ताल्लुक कला के वर्गीकरण से हो।

इन कुछ बातों को छोड़कर विश्लेषण, तर्क और पैनी अंतर्दृष्टि से पुरतक का अपना मूल्य है और वह एक नई दृष्टि देती है, जो विचारोत्तेजक है।

भारत की कला साधना की कड़ी कड़ी लम्बी है और विभिन्न कलाओं में उसके अभिनव दान की अपनी विशेषता और महत्त्व है। इससे भारतीय जीवन में सौंदर्य बोध का अर्थ ही महत्त्वपूर्ण स्थान था, यह प्रमाणित होता है। किन्तु सौंदर्य के स्वरूप का सार्वभौम विवेचन अपने यहाँ एक प्रकार से किया ही नहीं गया। साहित्य के आचार्यों ने वाङ्मय के विस्तृत विवेचन में सौंदर्य की प्रासंगिक चर्चा जरूर की है, पर ऐसी कोई प्राचीन पोथी नहीं पाई जाती जिसमें कि सौंदर्य का सर्वांगीण तथा तात्त्विक विवेचन किया गया हो। मरत से पंडितराज जगन्नाथ तन्त्र की आचार्य परम्परा में वाङ्मय का जरूर इतना सूक्ष्म विचार किया गया है, जैसा कि और कहीं नहीं किया गया, किन्तु वह विचार रस, अलंकार, ध्वनि वगैरि आदि तक ही सीमित रहा। सबसे पहले बौद्धिकवित्तकार कुंतक फिर पंडितराज जगन्नाथ ने ही रस ध्वनि के अतिरिक्त सौंदर्य की एक विशेष वित्तभाव के रूप में चर्चा और स्थापना की। इस मान्यता से काव्य विचार की एक अधिक उदार एवं नई दिशा जरूर खुल गई, परन्तु उस समीक्षता के स्वरूप विचार का लान कोई आम्रह या प्रयास सामने नहीं आया, जबकि इस गूढ एवं आवश्यक विषय पर विदेशों में एक लम्बे अरसे से बड़े बड़े विचारकों ने बड़े और महत्त्वपूर्ण कार्य किये। आम्र हिन्दी में वह चेतना और तत्परता अर्थशय दिखाई दे रही है, फिर भी पुस्तक लेखों के सिवाय सौंदर्य शास्त्र सम्बन्धी काम की पुस्तक हिन्दी में उल्लेख योग्य नहीं दिखाई देती। बहुत पहले श्री हरिप्रसाद शारदा की छोटी सी पुस्तक 'सौंदर्य विज्ञान' निकली थी, उस दिशा में दूसरी यह 'सौंदर्य शास्त्र' है।

जैसा कि पुस्तक का नाम है, वास्तव में जैसे गूढ शास्त्रीय विवेचन का भारी भरकम स्वरूप तो इतका नहीं है, पर यह एक सुन्दर परिचयात्मक कृति है, जो सौंदर्य-सम्बन्धी नवीन उद्भावनाओं के क्रमिक रूप और इतिहास : रूप और स्वरूप; मौलिक और आध्यात्मिक विचार परम्परा और ऐतिहासिक पृष्ठभूमि आदि पर उरयोगी प्रकाश डालती है और कला-सौंदर्य के पारस्परिक सम्बन्ध के बारे में सत्त्व में विचार करती है। सौंदर्य की शास्त्रीय विवेचना सौंदर्य शास्त्र का काम है और शास्त्र वह है जो दन्तुओं के चेतन स्वरूप और उनके आध्यात्मिक प्रभावों को व्यवस्था देता है। व्यवस्था की मूल बात शास्त्र में सगति है—यह विज्ञान और शास्त्र दोनों को मान्य है, भेद दोनों में वास्तविक और आध्यात्मिक दृष्टि का है। प्राकृतिक घटनाओं के निरीक्षण का जो साधारण अनुभव है, विज्ञान का लक्ष्य उभी तन्त्र जाता है और आन्तरिक अनुभवों के मनन से सत्य की प्रतीति शास्त्र का काम है, क्योंकि विचार के निर्णय की सत्यता अनुभवों की अनुसूचना पर ही प्रतिष्ठित होती है। अतएव शास्त्र की जिम्मेदारी सिर्फ इतनी ही नहीं होती कि वह सौंदर्य के रूप और स्थापना का निश्चय करे, बल्कि सौंदर्य का आध्यात्मिक पहलू, तन्त्रात आनन्द चेतना और उसकी उत्पत्ति की प्रक्रिया का विचार विश्लेषण भी उपस्थित करना होता है। सौंदर्य शास्त्र में हमें उस ध्यानशक्तिता और उरयोगिता की अपेक्षा नहीं होनी चाहिए कि वह कलालोचना को सौंदर्य के निर्णीत मान दे या स्वनामों को कलाकृति के निर्माण के बंधे सधे तौर-तरीके बताए। जो लोग इस उपयोगितावादी दृष्टि से इसे ट्योलेंगे, उन्हें निराशा ही मिलेगी। मनोवैज्ञानिक, सामाजिक या आर्थिक उपयोगिता के बिना

यदि सौंदर्य की परिभाषा सम्भव न हो, तो कहना होगा कि सौंदर्य-शास्त्र का अपना कोई स्वतन्त्र अस्तित्व नहीं है। अतः अपने तौर पर सौंदर्य विवेचन को यह विशेषता एक कठोर उत्तरदायित्व है, जिसे सौंदर्य-शास्त्र पर आज तक जटिलताओं का बोझ बढता रहा है और सौंदर्य एक अजीब गुथी होकर सामने आता रहा है। दर्शन और विज्ञान की पद्धतियों पर उसके बहुत ही सूक्ष्म और विशद विवेचन किये गए हैं, फिर भी निर्विवाद और सामान्य मान्य स्वरूप अभी तक परीक्षित है। सरस सार अभी तक तो इतना ही हासिल है कि सौंदर्य सत्य है, किन्तु वह समझने की वस्तु है, समझाने की नहीं।

लेखक ने अब तक का उद्भावित सभी विचार पद्धतियों की चर्चा से सौंदर्य के स्वरूप को स्पष्ट करने की चेष्टा की है। पहले अध्याय में तो शास्त्र क्या है और उसके अनुकूल सौंदर्य शास्त्र क्या है, यह विस्तार से बताने की चेष्टा की है। पुस्तक के रूप, भोग और अभिव्यक्ति, सौंदर्य और आनन्द तथा कला में सौंदर्य—ये तीन अध्याय सुल्लिखित और अधिक उपयोगी हैं, जिनसे विषय के स्वरूप पर बहुत कुछ रोशनी पड़ती है। रूप के बारे में लेखक कहते हैं, रूप के अध्ययन में हमें यह समझना आवश्यक है कि यह गुण भोग पदार्थों में निहित होते हुए भी उनसे पृथक् है। भोग्य पदार्थ इसके अग्रगण्य हैं और रूप अव्ययी है। व्यापक अर्थ में रूप का अर्थ विचार, संयोजन, सगठन, सघटन, अथवा व्यवस्था किया जा सकता है जिनसे अनेकों में एकता का बोध होता है। ध्वनि में भी रूप होता है, जिसमें संगीत का जन्म होता है, गति में भी रूप होता है, जिनसे नृत्य की अनुभूति उत्पन्न होती है।

तन्त्रतः बात यह निश्चिती है कि संगीत सौंदर्य का कारण है। आधुनिक विज्ञान भी हृदयगत गुणों को सापेक्षता, संगति, समता और सन्तुलन आदि से ही निर्दिष्ट करता है।

रूपभोग और रूप रचना में इसी समप्रता से आनन्द या सुख मिलता है। इस अर्थ में संगति वास्तव में विरोध का अभाव है। उसकी आनुपातिक मात्रा को निर्दिष्ट कर सकना तो सम्भव नहीं, परन्तु उसकी निश्चित या आवश्यक पूर्णता में ही सौंदर्य और आनन्द की अस्तित्विता है। उस संगति को सन्तुष्टिप्रद सगठन-मर कह सकते हैं। रचना में जिस आनन्द की अभिव्यक्ति को अलौकिक, स्वर्गाय आदि कहने के लोग आती हैं, उसका वाच्यार्थ ही हकीकत में अभिप्रेत नहीं होता, वह एक ऐसे आविष्कार से अभिप्राय रखता है, जो कि सामान्यतया लोकचक्षु के अंतराल में होता है और इसीलिए रचनाकार में एक दिव्य दृष्टि मानी गई है।

Poetry alone can tell her dreams,  
With the fine spell of words alone can save  
Imagination from the sable chain  
And dumb enchantment

धानी मन की असीम आकांक्षा मानो एक माया की कठोर काली जाली से बंधी है, स्वप्न को शब्दों में रूप देने की क्षमता केवल कविता में ही है, काव्य ही शब्दों की जादूशक्ति से बन्दी मानो को मुक्त कर सकता है।

यह अशास्त्र, अरूप, अज्ञाने को रूप देने का काम प्रत्येक कला करती है, कोई स्वर से, कोई रंग से और यही कला का सम्बन्ध सौंदर्य शास्त्र के विचार से जुड़ जाता है। पारचात्य सौंदर्य शास्त्री इसे मूर्तकरण (ऑब्जेक्टिफिकेशन) कहते हैं। अपने यहाँ अभिनवशुक्त ने इसे 'शरीरीकरण' कहा है। इस रूप से हमें जिस आनन्द की प्राप्ति होती है, वह हमारे मन की

आस्वादन क्रिया का नाम है। जैसे अर्थ। अर्थ अपने पाण्डित्य शरीर या शब्द का बोधक नहीं, बल्कि समझने की क्रिया है। इसी प्रकार वस्तु में प्रतीयमान या प्रत्यक्ष होने पर भी सौंदर्य रसिक की आत्मा की जाग्रत आस्वादन क्रिया का नाम है।

पुस्तक में अनेक तथ्य और सत्य समाविष्ट हैं, जिन्हें हिन्दी पाठक लाभान्वित होंगे। सौंदर्य एक यथार्थ अनुभव है और वस्तु से लेकर आत्मा के प्रमाण तक उभरी जो लम्बी प्रक्रिया होती है, सौंदर्य शास्त्र का उद्देश्य उभी को समझाना है, जो एक कठिन ही नहीं, फटोर काम भी है। इस क्षेत्र में हिन्दी में अभी पर्याप्त प्रयास की अपेक्षा है।

संस्कृति की भी चर्चा हमारे यहाँ बात बात में होती है और हर विषय के साथ उसका सम्बन्ध जोड़ा जाता है—धर्म और संस्कृति, शिक्षा और संस्कृति, सभ्यता और संस्कृति, साहित्य और संस्कृति, विज्ञान और संस्कृति—आदि इत्यादि। किन्तु उसके व्यापक और प्रकृत स्वरूप की निश्चित धारणा सहज नहीं। आदिमकाल से लेकर आज तक मनुष्य की जो आशातीत उन्नति हुई है, उसकी मुख्यतया दो दिशाएँ हैं। जीवन की मोटी बरूरतों के बाह्य उत्पादनों के विनाश से यह सभ्यता रूप ले सकी है और आध्यात्मिक विकास के फलस्वरूप ज्ञान विज्ञान, दर्शन कला की जो शाखा पल्लवित हुई है, वह मनुष्य की संस्कृति की दिशा है। विचार और धर्म के क्षेत्र में राष्ट्र का जो सुबन है, वही उसकी संस्कृति है।

'कला और संस्कृति' में स्वाध्यायशील मनस्वी लेखक ने न केवल विचारों से स्वरूप की विवेचना की है, बल्कि प्राचीन साहित्य, कला और जीवन की साधना से जो उसका एक अलङ्घनन्त स्रोत प्रमादित होना आया है, उसका भी बड़ा मार्मिक विवेचन किया है और सत्य की अनेक शास्य विद्याओं का सोदाहरण संकेत किया है, संस्कृति और कला के सम्बन्ध में मुलभे और हृदयमाही विचार व्यक्त किये हैं। संस्कृति मानवीय जीवन की प्रेरक शक्ति है, वह जीवन की प्राणनासु है जो उसके चैतन्य मान की साक्षी देती है। संस्कृति मरण के प्रति अनन्त मैत्री की भावना है। प्रत्येक राष्ट्र की दीर्घमालीन हलचल का लोभहितकारी तन्त्र उसकी संस्कृति है। संस्कृति राष्ट्रीय जीवन की आनश्यकता है। स्थूल जीवन में संस्कृति की अभिव्यक्ति कला को जन्म देती है। कला का सम्बन्ध जीवन के मूर्त रूप से है। संस्कृति को मन और प्राण कहा जाय, तो कला उसका शरीर है। संस्कृति इसलिए आनश्यक है कि मनुष्य में विचारों की दासता से मानव की रक्षा हो और कला इसलिए आनश्यक है कि यन्त्र की दासता से मनुष्य अपने को बचा सके। संस्कृति मनुष्य के भूत, वर्तमान और भवितव्य जीवन का सर्वोत्तम प्रहार है। हमारे जीवन का दग हमारी संस्कृति है।

पुस्तक का मूल्यवान अर्थ विचारों की इन लक्षियों में नहीं, जितना कि लेखक के उन प्रकारों में है, जहाँ उन्होंने भारतीय सौंदर्य परम्परा, रूप विधान की गम्भीर और विद्वित सशक्त शब्दावली का मूल्यवान अध्ययन और अनुशीलन उपस्थित किया है। ऐसा कि लेखक ने कहा है, १९११ की आनघना, राजस्थान के मँहदी मॉडने, बिहार के पेंपन, उत्तर प्रदेश के चौक, गुजरात महाराष्ट्र की रंगोली और दक्षिण भारत के कोलम, इनके वक्ली प्रदान और आकृति-प्रदान अलंकरणों में कला की एक अति प्राचीन लोकव्यापी परम्परा आज भी सुरक्षित है। उसे अपनी शिक्षा और सार्वजनिक जीवन में पुनः प्रतिष्ठित करना होगा। इसी प्रकार से वस्तु, आभूषण, वस्त्र, उपकरण, चित्र, शिल्प, रितीने, जहाँ जो सौंदर्य की परम्परा बची है, उसे

सदानुभूति के साथ समझकर पुनः प्रतिष्ठित करना होगा ।

पुस्तक में २७ लेख हैं और समय समय से लिखे गए होने के कारण उनमें एकताका अवश्य नहीं है, पर सबके सब संस्कृति और शिल्प से ही सम्बन्धित हैं । चाहे तो सबको तीन बोटियों में बाँटकर देखा जा सकता है—मावात्मक, प्रलेख्यात्मक और शोध अध्ययन । मनु, पाणिनी, वाल्मीकि, व्यास में अध्ययन और नवीन जीवन दर्शन की छाप है । 'राज्याट के खिलौनों का अध्ययन', 'मध्यकालीन शास्त्र', 'भारतीय पत्र और सजावट' में भारतीय राष्ट्रीय कला, सौन्दर्य-साधना और कला रचना का शोधपूर्ण विवरण ही नहीं, विचारपूर्ण विवेचन भी है । तथ्यों और उनको रखने की युक्ति में नई दृष्टि के आकर्षण से पुस्तक पठनीय और उपादेय है । इससे लेखक के गम्भीर अध्ययन का ही परिचय नहीं मिलता, नियोजन की नवीन दृष्टि भी सुझाव करती है ।<sup>१</sup>



श्रीपतराय

## नैराश्य के पुजारी

श्री जैनेन्द्रकुमार हमारे कथा साहित्य के एक जागृतमान नक्षत्र हैं । उनकी प्रतिभा अप्रतिम है । एक छोटे उपन्यास 'परल' तथा कुञ्जर और कहानियों के बल पर जितना यश उभरे मिला वह अभूतपूर्व है और अनुचित कदापि न था । उनमें बड़ी मौलिकता, विचारों में बड़ी निर्भाङ्गता, उनके लेखन में बड़ी मार्मिकता और शक्ति थी । उनकी शैली का सौन्दर्य सूक्ष्मतम मानवीय मनोभावों में उनकी गहरी पैठ के प्रति प्रेम और आदर जगाता था । उनके विचार गहरे और सुलझे हुए थे । वे एक अनोखी मौलिकता और अभिव्यञ्जना लेकर साहित्य में आये और खूब चमके । एक समय था कि उनकी शैली के अनुगामी अनेक नवचिन्तित लेखक थे । इन अनुगामियों की बहुत बड़ी पक्ति थी । जैनेन्द्रजी सब ही बड़े बुद्धिमान हृदय-धर थे । बुद्धि और हृदय का इतना सफल समागम, सामंजस्य दुर्लभ था । उनकी अनेक कहानियाँ, उनके उपन्यास 'परल', 'त्याग-पत्र' सचमुच ही कृति के रत्न हैं । वे हमारे साहित्य की अमूल्य विधि हैं । पर वह सारी चमक, वह सारा चमत्कार गया कहाँ ? आज तो उसकी कल्पना भी दूर है । ये राह शापद वहाँ भटके बहाँ उन्हीं कहानी कहने की कला श्रयदा क्षमता को गौरव मानकर दर्शन के लक्षर मटियाले आकाश में विचरण का स्वप्न देता । जो वह ये वह कुछ कम स्पृहणीय न था कि वे उसके साथ ही दार्शनिक बनने की आकांक्षा को भी पोषित करते । ( साहित्यकार का दर्शन उसका साहित्य क्यों न हो ? ) वहाँ वे राह भटके तो फिर राह न पाई, न पाई । जीवन में व्यक्ति राह एक ही बार लेता है, क्योंकि फिर और कुछ लेने को चञ्चता ही नहीं ।

१. 'कला और मानव'—पाल सीवाराम मर्देंकर

'सौन्दर्य-शास्त्र'—डॉ० हरद्वारीबाल शर्मा, साहित्य भवन लिमिटेड, इलाहाबाद ।

'कला और संस्कृति'—डॉ० रामदेवशरण अमवाल, साहित्य भवन लिमिटेड, इलाहाबाद ।

आज यह सोच-सोचकर क्लेशों में ही को आता है कि उनके अन्दर जो कोमल, स्पन्दनशील, विवेक आत्मावित बलाकार या उसे दर्शन के सिद्धाभिमान ने गला घोटकर मार डाला। आज वह बलाकार दम तोड़ चुका है और लगता है कि अब कोई शक्ति—देवी या मानवी—उनकी रक्षा नहीं कर सकती। आज हम उनके दो हाल में प्रकाशित उपन्यासों की मीमांसा करेंगे।

उपन्यास शब्द के साथ वास्तविक अनुभव का लगाव आवश्यक है। उपन्यास एक क्रम-बद्ध कथा है जो इतिहास की भाँति चाहे नितान्त घटित न भी हो—होना तुल्य आश्चर्यकर भी नहीं है—पर उसका सम्भाव्य होना आवश्यक है। उपन्यास का सबसे सीधा प्रयोजन यह होता है कि वह प्रकृति से लिये हुए चित्रों और दृश्यों के माध्यम से मनोरञ्जन करे और उन चित्रों अथवा दृश्यों को भावनाजन्य दर्शन में बाँधे। उपन्यास को मैं लेखन कला का उत्कृष्टतम रूप मानता हूँ। इसे मैं सत्कार की कल्पना-संस्कृति के आधुनिक युग का सबसे बड़ा उपहार भी मानता हूँ। नाटक, संगीत, चित्र और वास्तु कला के पीछे विकास का एक बहुत बड़ा इतिहास है जैसा कि उपन्यास के पास नहीं है। उपन्यास का काम, ऐतिहासिक मानदण्डों से, अभी बहुत अल्पकालीन है। आज दूसका ध्यान बहुत बड़ा है और यह सामान्य कथा उद्घाटन से लेकर दार्शनिक चिन्तन तक को अपनी परिधि में बाँधता है। उसकी सफलता उसमें शक्ति अथवा चिन्तित तर्कों की मानवीय स्पन्दनशीलता पर आधारित होती है। पर उपन्यास मात्र कल्पना-मिश्रित गद्य नहीं है। वह है मनुष्य के जीवन का गद्य, उसके सम्पूर्ण जीवन को गुत्तर करने वाला गद्य। इसीलिए केवल उपरी चमक दमक, शैली के चमत्कार से सफल उपन्यास का सृजन नहीं हो सकता; जहाँ केवल शैली का चमत्कार हो वहाँ समझ लेना चाहिए कि और कोई चमत्कार नहीं है। उसके लिए जीवन में गहरी बैठ, गहरी अनुभूति और व्यापक सहाजुभूति की माँग पग पग पर, पल पल में होती है। और इसीलिए उसका कला रूपों में इतना ऊँचा और महत्त्वशील स्थान है। और आगे, इसीलिए, उसमें सफलता इतनी दुष्प्राप्य है, उसका लेखन इतना कष्टकर एवं सर्वग्राही। उपन्यास और कला रूपों से भिन्न इसलिए भी है कि उसमें वह शक्ति है कि जीवन के गोपनीय अन्तर्गम—यथा, मानसिक सघर्ष—को भी वह पाठक के सम्मुख उद्घाटित करता है। इस प्रकार यथार्थ का यह चित्रण उसके भिन्न है जो कविता, नाटक, संगीत या चित्र-कला द्वारा होता है। उपन्यास अपनी परिधि में समूचे, अविभाज्य जीवन को समेटता है, कुछ भी नहीं है जो उसकी परिधि से बाहर है—मनुष्य का चेतन, अर्द्ध चेतन अथवा अचेतन।

जिज्ञासा पारदर्शी होकर उपन्यासकार का व्यक्तित्व इस माध्यम से सामने आता है उतना सम्भवतः किसी और माध्यम से आ ही नहीं सकता। कारण सरल है। मनुष्य के सम्पूर्ण जीवन का उपन्यास प्रतिबिम्ब है—किसी तत्त्व-विशेष का नहीं, सम्पूर्ण जीवन का। इससे स्पष्ट है कि उपन्यासकार कुछ भी छिपाकर, बचाकर नहीं रख सकता। और उपन्यासकार के निजी जीवन की सनाई और निश्चलता का उपन्यास से और व्यापक कोई मापदण्ड नहीं है। चाहे अथवा अन्यथा, उपन्यासकार का सम्पूर्ण व्यक्तित्व उघड़कर जैसे प्रखर प्रकाश में पाठक के सम्मुख उद्घाटन-वेणु की मित्रा माँगता है। एक बार इस माध्यम को अपनाया नहीं कि फिर इसके अपरिवर्तनीय नियम लेखक पर घटित हुए। कष्ट, हल, अगल्य इस माध्यम के घातक शत्रु हैं। आलोचक चाहे धमा कर दे, आँसू जुरा ले, पर कान और मानस बड़े बड़े और निर्मम निर्णायक

हैं। लेखक का असत्य, उसका रूप हीरक-वर्ण की भोंति मन की अनन्तरतम गहराईयों में भी चमक उठते हैं। वहाँ छिपाये लेखन उनको ? अन्ततोगत्वा, त्रिमी उपन्यास की कसौटी उठना वह स्नेह होता है जो वह पाठक में उपजाता है, वैसे ही जैसे मैत्री या छत्ता भाग की, या और भी किसी आय उस मुख की जिसे परिभाषा की परिधि में बंधा न जा सके। उपन्यास की तीक्ष्ण मानवता— या और आगे दबकर बहें तो उसको टमघाट मान्यता—से बचना सम्भव नहीं है। मानवता से हम अपने जीवन में घृणा कर सकते हैं, (वह भी निरापट नहीं है) पर किसी पला कृति में हमने उसको उन्नत करने का प्रयास किया या उस पर मुलम्मा खड़ाया कि वह बला प्रतीक धराशायी हुआ।

द्वितीय महायुद्ध से लेकर आज तक के हमारे उपन्यास साहित्य में एक अग्रिम निराशा परिलक्षित होती है। एक के बाद दूसरा उपन्यास मेरी इस धारणा को पुष्ट करता है। इसके कारण सामाजिक एवं नैतिक हैं। युद्ध के साथ ही साथ जीवन की गति में घरा उत्पन्न हुई। नौकरियों मिलीं, व्यापार बढ़ा, घन का विनिमय बढ़ा, आश्चर्यक वस्तुओं के मूल्य आसमान छूने लगे, इसकी आर्थिक प्रतिक्रिया मयानक हुई। चौराजागी से पैसा सुगमता से आने की राहें खुल गईं। मनुष्य की निवृत्ततम समावद्रोही प्रवृत्तियों का नमन रूप समस्त सामाजिक परिपक्वताओं की चरकर उभड़ आया और समादृत हुआ। लेखक इस सारी उथल पुथल में अपने को असहाय, निरीह, निहरथा महसूस करता था। उसके सारे नैतिक मानदण्ड चूस हो गए। अपने जीवन की सामान्य आवश्यकताओं के लिए उसे पग पग पर समझौता करना पड़ा। उसके अन्दर की मान्यता, विवेक, या हास हो गया। उसने समझा कि जितने बड़े परिवर्तन के सम्मुख उभरना अपना कोई बल नहीं है। कुछ भी नहीं है जिसे वह बदल सके या जिसके विरुद्ध उसकी आवाज बारामत हो। इससे उत्पन्न होती है निराशा और कुपटा। पुराने नैतिक मानदण्ड दह गए, नया कुछ अभी तक बना नहीं। निराशा और कुपटा, अपने बाह्य और आन्तरिक विश्व के बीच एक भयानक पार्थक्य के अस्तित्व से वह हतारा हो उठा। उसे यह तक समझ में नहीं आया कि इन दो विश्वों के बीच एकता, सामन्वय अथवा पार्थक्य महान् साहित्य के लिए भेदस्कर हैं। इतनी बड़ी विडम्बना के सम्मुख यदि हमारे साहित्यकार दिशा भूल बैठे तो आश्चर्य ही क्या? आश्चर्य यदि है तो केवल इतना ही कि समाज के सबसे प्रगुद्ध वर्ग की हैसियत से यह आज भी मूल्यों के वास्तविक धरातल को नहीं समझते। नहीं समझते कि इसी विपत्ति से उनका मोरचा है और उनकी सफलता या अन्यथा इसी के परिणाम पर अनुलम्बित है। देश की स्वतन्त्रता के साथ-ही-साथ हमारे जीवन में नई समस्याएँ उत्पन्न हुईं। काली प्रभुता गोरी प्रभुता से अधिक आक्रामक और नृशंस सिद्ध हुईं। वैयक्तिक स्वतन्त्रता तो जन्म से पहले ही हत हो गई। इस नवोदित स्वतन्त्रता की किरणों सामान्य जनता के जीवन को आलोकित न कर सकीं। कुछ परिवर्तन तो अपश्य हुआ पर उससे केवल ज्वना ही आमान हुआ कि कितने और परिवर्तन की आवश्यकता है। सामाजिक स्वास्थ्य के लिए अभी बहुत रास्ता है करना था। दार्शनिक नैराश्य ही जीवन का पग, उसका गोपक (अथवा घातक ?) तरज बच रहा। यह नैराश्य धीरे धीरे आत्मा को जड बनाता है, चेतना को कुम्भित करता है। अज्ञान से उठकर भयकर मन स्थिति और क्या होगी ? इस नैराश्य से व्यक्ति अन्तर्मुखी होकर अपने ही दुःखों की लम्बमान छाया को यथार्थ मानने लगता है और यह छाया बढ़ते बढ़ते महान् आकार धारण कर लेती है, जब चेतना के समस्त



द्वारों को यह छाया बन्द कर देती है। यहाँ से नितान्त व्यक्तिवादी कला का प्रादुर्भाव होता है। जब ऐसा नहीं होता तब कलाकार दिवा स्वप्न, तिलिस्म और जादूमी की शरण लेता है। स्पष्ट है कि ये मन स्थितियाँ स्वस्थ नहीं हैं। इनका कला पर बड़ा घातक प्रभाव पड़ता है—बढ़ गूद, रहस्यमयी एवं प्रतीकात्मक होकर रह जाती है और जन जीवन से दूर का पड़ती है और मरणासन तो होती ही है। जीवन तो नैराश्य के दूसरे छोर से प्रारम्भ होता है।

श्री जेनेद्रकुमार के दोनो उपन्यास 'सुखदा' और 'निर्वर्त' इसी अभेद्य नैराश्य के परिणाम हैं। दोनों तिलिस्म हैं—दिवा स्वप्न तक भी वे नहीं हैं क्योंकि स्वप्न में शायद अधिक विरस नीयता हो। यहाँ सौन्दर्य तो क्या, कल्पनिक सौन्दर्य भी नहीं है। यथार्थ से वे बहुत दूर हैं—सामाजिक पक्षार्थ से भी और वैयक्तिक पक्षार्थ से भी, क्योंकि न वे समाज के प्रति सच्चे हैं, न व्यक्ति के। (क्या व्यक्ति से अलग समाज के प्रति सच्चाई सम्भव है?) जीवन नहीं उनमें है ही नहीं। जीवन के चित्र वे हैं ही क्या! और इतनी बोझिल, गतिहीन तिलिस्मी कहानी पढ़ना धैर्य की परीक्षा नहीं तो क्या है?

सुखदा क्षयग्रस्त होकर चीड़ के वृक्षों से घिरे अस्पताल में अपनी कहानी लिपिबद्ध करती है। नैराश्य और एकाकीपन से कहानी का आरम्भ होता है। वह सम्पन्न घराने की लाडली पत्नी लड़की है। उसका विवाह उसके माता पिता के स्तर से थोड़ा उतरकर एक अतिशय सद्बुद्ध और विवेकशील पुरुष (मेरी दृष्टि में) से होता है। आर्थिक दृष्टिकोणों के वैमत्य के कारण पति पत्नी में इस प्रश्न को लेकर अनबन होने लगती है। दोनों के आर्थिक स्तरों का यह अन्तर ही आपसी मनोमालिन्ध का कारण बनता है, इस प्रसंग को, यद्यपि, लेखक ने बहुत स्पष्ट नहीं किया है। विवाह के डेढ़ वर्ष बाद एक बालक का जन्म होता है। एक दिन एक बीसवर्षीय युवक एक टहलुए का वेश धरकर आता है और इस परिवार में नौकरी चाहता है। वह रज लिया जाता है। सुखदा को प्रारम्भ से ही शक है कि वह किसी कान्तिकारी दल का सदस्य है। एक दिन वह काम छोड़कर चला जाता है और उसके दूसरे दिन सुखदा उसरी तस्वीरें अलबारों में देखती है कि वह गिरफ्तार हो गया है। इस एक घण्टा से सुखदा का जीवन अचानक, अनायास एन नई निशा पकड़ लेता है और वह कान्ति की ओर मुड़ पड़ती है। (क्या कान्तिकारी इतने ही तर्कशून्य, नकारात्मक, जीवन से असहृष्ट, ऊबे हुए एवं दर्शनरहित होते हैं?) इस लड़के के लिए सुखदा अपार ममत्त्व से मर जाती है। और यहाँ से उसके राज नीतिक जीवन का प्रारम्भ होता है और इस जीवन के साथ ही अपने पति से उसरी विद्वान्या भी बहने लगती है।

इस नये क्षेत्र में सुखदा हरीश के सम्पर्क में आती है जो उच्च कान्तिकारी है और घोर व्यक्तिवादी। वह उससे बहुत प्रभावित होती है। हरीश को सुखदा के पति श्रीकांत पहले से जानते हैं। सुखदा का अनुमान है कि श्रीकांत उसके राजनीतिक जीवन से असहृष्ट हैं यद्यपि उपन्यासकार ने इसके लिए कोई स्पष्ट कारण नहीं बताया है। यह अस्पष्टता ही सम्भवतः इस उपन्यास का चरम गुण है। यहाँ से कहानी इस लोक से विदा लेकर तिलिस्म की दुनिया में जा पहुँचती है, क्या कि जब एक दिन सुखदा हरीश से मिलने जाती है तो वे अपने स्थान से जा चुके होते हैं और उनके स्थान पर सुखदा की भेंट एक मि० लाल से होती है जो हरिण (हरीश) का परिचय पत्र लाये हैं। यहाँ से उनके नेत्र में काम होने लगता है। ये मि० लाल सुखदा

पर आसक्त हो जाते हैं।

इन घटनाओं के बीच सुखदा के पुत्र विनोद को पढने के लिए नैनीताल भेजने का हास्यास्पद प्रसंग भी लाया गया है। उससे मूल कहानी का कोई सम्बन्ध नहीं है। मि० लाल अचानक जापान जाने का निश्चय करते हैं। शायद वहाँ सम्पर्क स्थापित करने के लिए। और सुखदा को एक बहुत ही निजी पत्र लिखते हैं जिसे पढ़कर सुखदा बस उनकी हो जानी है। ( ऐसी घटनाएँ जीवन में क्यों नहीं होतीं ? ) तभी पता चलता है कि मि० लाल ने दल के साथ द्रोह किया है और उनको दखिद्ध होना पड़ेगा।

इसके बाद अकस्मात् हरीश फिर इस कहानी में प्रवेश करते हैं। उनके सम्मुख लाल का सुखदा पेश होता है। उन पर सुखदा के प्रति आसक्ति का जुर्र है। हरिदा का निर्याय होता है कि सुखदा लाल को दो दिन अपने पास रखे और प्यार करे। ( जी, आप विश्वास नहीं करेंगे न। ) फिर इसके बाद थोड़ी जातूसी भाग-दौड़ है। सुखदा अपने को लाल के प्रति समर्पित करती है। पर वे उसे छोड़कर चले जाते हैं। इसके पश्चात् फिर एक बार उनका सुखदा से साक्षात्कार हो जाता है; वह तो आत्म समर्पण के लिए आतुर बैठी है। वे उसे पास में लेकर लगभग तोड़ डालते हैं, वह गल जाता है, उनका उन्माद उतर जाता है। इस बीच हरिदा ने दल मंग करने का निश्चय कर लिया है और वे उसे मंग भी कर देते हैं। कारण, गांधीवाद। सभी सदस्य तितर-बितर हो जाते हैं।

हरीश श्रीकान्त को विवश करते हैं कि वह हरीश को पुलिस के हवाले करके उनकी गिरफ्तारी के लिए जो ५,००० का इनाम है ( क्या मनें बताया नहीं ? ) उसे ले ले। श्रीकान्त पत्रचालित-से यह कर देते हैं और ५,००० लापर धर पर रखते हैं। सुखदा के लिए उसके पति का यह व्यवहार अन्तिम प्रहार सिद्ध होता है। वह पति को छोड़कर अन्तिम रूप से अपनी माँ के पास चली जाती है। उससे आगे क्षयग्रस्त होकर अस्पताल पहुँच जाती है और इस अन्तर्गत कहानी का अन्त होता है, जैसे मन पर से एक भारी बोझ उतर गया हो।

'सुखदा' की कहानी से बहुत-बहुत मिलती जुलती कहानी विकर्त की भी है। उसकी भी बानगी देल लीजिए। जितने साधारण माता-पिता का पुत्र है। पर छोटी उम्र में ही यशस्वी बन सका है। एक अंग्रेजी पत्र के सम्पादकीय विभाग में काम करता है। भुवनमोहिनी एक बड़े आदमी की लडकी है। ( कैंडिलैक गाडी हॉकरी है ! ) उसके पिता रिटायर्ड जज हैं और धर हैं। उनकी पत्नी और पुत्र की मृत्यु आसनास हुई जिसके कारण वे जीवन से उदासीन हो गए। अब उनके जीवन का सहारा भुवनमोहिनी बच रही है। भुवनमोहिनी का प्रेम जितने से है जो उससे विवाह करना चाहता है। पर जितने गरीब है और वह अमीरजादी है इस बात को लेकर दोनों में झगडा होता है और मोहिनी विवाह करने से इन्कार कर देती है। तदनन्तर वह अपने पिता मित्र के पुत्र बैरिस्टर नरेशचन्द्र से विवाह की स्वीकृति दे देती है और वह सम्पन्न भी हो जाता है। वह ( लगता है ) अपने वैवाहिक जीवन में सुखी भी है। इसके चार वर्ष बाद अचानक जितने एक भ्रान्तिकारी के रूप में, एक मेल ट्रेन उलटकर, पनाह लेने मोहिनी के घर आया है। वह घायल हुआ है और चंदेक टिन मोहिनी के यहाँ रहकर स्वास्थ्य लाभ करता है और मोहिनी उसकी सेवा सुधूप बड़े यत्न से करती है। पर जब वह जाता है तो मोहिनी के दस-बारह हज़ार के जेवरों के साथ ले जाता है, अपने दल में लौटता है और जेवरों की बेचकर

नकद बनाने के बजाय यह नागान सुस्ता पेश करता है कि भुवनमोहिनी को उठा लाया जाय और पचास हजार की भाँग की जाय। मोहिनी पकडकर लाई भी जाती है। जब वह जितेन के सामने पेश की जाती है तो अपने पुराने प्रेम के वश हो कातर हो उठती है और उसके पैर पकड लेती है जिन्हे वह चूमती है और दया की भीषण माँगती है। ( मैं समझता हूँ कि इससे अधिक घृणित आत्म समर्पण का उदाहरण शायद साहित्य में कहीं ढूँढने से भी न मिले ! ) इस बात से जितेन इतना आर्द्र हो जाता है कि अपने पूरे दिल का भार मोहिनी पर छोड़ देता है और स्वयं आत्म समर्पण कर देता है। उसके लिए फाँसी की कोशिशें होती हैं पर शहादत न मिलने के कारण उसे फाँसी नहीं लगती। ( और वह हमारे गले की फाँसी बना रहेगा ! )

इन दोनों उपन्यासों की कहानी में, चरित्रों में, घटनाओं में, दोनों के मौखिक दर्शन में बड़ा साम्य है यद्यपि तब कि वे एक दूसरे की प्रतिलिपि होकर रह गए हैं। और ये दोनों ही जैनेन्द्रजी के और पहले के उपन्यास 'सुनीता' के विकृत रूप हैं। 'सुनीता' में हीरार्थ भी था, अर्थ भी। एक मूल-भूत सामाजिक समस्या की और अच्छा संकेत था। पर उसकी दो धुँधली और विकृत प्रतिलिपियाँ से हिन्दी साहित्य को विभूषित करने की मला क्या लाचारी थी ? मित्रा इसके कि लेखक के पास नया कुछ कहने के लिए न था, पर कुछ कहना उनके लिए नितात अनिवार्य था। इन दोनों कहानियों को मैंने आपके सम्मुख इसलिए रखा है कि आप देखें कि ये निरे कल्पना लोक के चित्रण हैं। न वास्तविक जीवन में ऐसी सुलझा होती हैं, न हरीश, न भुवनमोहिनी, न जितेन। कालिदासियों का—जो हमारे देश के गौरव हैं—इससे बड़ा विद्रूप हमारे इतिहास में कहीं और न मिलेगा। मैं मानता हूँ कि इस प्रकार के परी तिलिस्म, जादूय लोक की भी औपन्यासिक जामा पहनाने का अधिकार लेखक को है, पर यथार्थ और कल्पना का इतना कुलूप और हास्यास्पद षोल प्रस्तुत करने का अधिकार और छूट जैनेन्द्र जैसे ख्याति और यश प्राप्त लेखक को भी नहीं है ! कालिदासियों का एक आन्दोलन था, एक सामूहिक अस्तित्व था। उसे इस सीमा तक व्यक्तिगत रूप देना मात्र व्यक्तिगती विचार-धारा का हीन प्रदर्शन है।

पात्रों की दृष्टि से ये दोनों ही उपन्यास मिथ्या हैं। भाषा तब से वह बोलते हैं जो जैनेन्द्र जी बोलते हैं—कठिन, अस्पष्ट, ऊबड़-फाँस, कर्ण कटु। इन पात्रों का स्वतंत्र अस्तित्व है ही नहीं, वे तो केवल अपने नितात के दृश्यों पर नक्शो हारकर रहते हैं। जब तक पात्र नितात स्वामाधिक न हों—यहाँ तक कि पाठक को उनसे किसी कर्म से आपत्ति न हो—तब तक वे पाठक की सहानुभूति प्राप्त नहीं कर सकते। उपन्यास और इतिहास के अंतर को मैं पूर्णतः स्वीकार करता हूँ। पर उपन्यास के पात्र को न केवल स्वामाधिक होना पड़ेगा बल्कि उसे निरवरोध भी होना पड़ेगा। यह पर्याप्त नहीं है कि अशुभ कर्म सम्भव है, यह सिद्ध करना होना है कि वह कर्म सामान्य जीवन की परिधि में आ गया है। इन दोनों ही उपन्यासों के पात्र न केवल सामान्य नहीं हैं और क्लिप्त हैं अपितु वे जीवित हाड़-मांस के हैं ही नहीं। वे केवल विचार हैं जो मोम के गुठ्टे-गुड़िया बनकर किसी बन्द शीशे की बोटल में उलझ-बूढ़ करते हैं और पाठक उनका विमूढ़ दर्शन है। या फिर वे अशरीरी विचार हैं जिनके ऊपर लेखक ने घटनाओं को टोंग दिया है। काल-निरपेक्षता उपन्यास का गुण कदापि नहीं हो सकता, क्योंकि उसका सबसे बड़ा बल मान्यता है और मान्यता का न निरपेक्ष नहीं हो सकती। मनुष्य जन्म लेता है, युवावस्था को प्राप्त होता है, मर जाता है। इस क्रम को उलट-पलटकर लेखक हमारी श्लाघा का पात्र नहीं हो सकता।

क्रांतिकारियों का जो जीवन, उनका जो दर्शन श्री जैनेन्द्रकुमार ने यहाँ प्रस्तुत किया है वह हमारे शांत इतिहास से मेल नहीं खाता। वे दोनों ही उन्मत्त कालातीत और काल निरपेक्ष हैं। उनसे पता ही नहीं चलता कि वे हमारे सामाजिक जीवन के किस काल विशेष के निर्र हैं। हरीश और जितेन, सुमदा और भुवनमोहिनी को निर्रमणीय यदि बनाना है तो उनकी और मानस बनाना पड़ेगा। अभी तो वे केवल लुप्राएँ हैं।

नैराश्य इन दोनों ही उन्मत्तों का संदेश है—नैराश्य को यदि यह राश दी जा सके। यहाँ तक भी मुझे आगि नहीं है—यदि लोग को चहुँ ओर अधमार ही दिखाई देता है तो उसे अधिमार है कि वह उसे अधमार ही रहे। पर जीवन के त्रिण प्रशस्त मार्ग से होकर वह अधमचार तक पहुँचता है उस मार्ग में उसे जो कुछ दिखाई देता है उसे अपने अन्तिम निर्णय अथवा लक्ष्य से बलुचित करने का अधिमार उसे नहीं है। पर जैनेन्द्रजी ने इन दोनों ही उन्मत्तों में अस्तमित रूप से यहाँ किया है। जीवन को इस प्रकार भुल्लाना अनुचित है।

‘हुएदा’ और ‘विरत’ दोनों ही भारतीय क्रांतिकारियों के वर्णन हैं। पर इन क्रांति की विशेषता शाश्वत यहाँ है कि इनमें वणिन क्रांतिकारी ही न्यूनतम निर्रमणीय हैं। इनके चरित्-नायक हरीश और जितेन न शक्तिपूर्ण हैं, न निर्रागोर्यादक। वे केवल रापाट निर्र हैं, उनमें गोलार्द्ध है ही नहीं। वे पूरे मानस नहीं हैं और इगलिष वे उन्मत्तों के एकल चरित्र नहीं हैं, और चाहे जो कुछ भी ही।

श्री जैनेन्द्रकुमार निम्न मध्यम के जीवन के पक्षे सफल चित्तरे हैं। पर जब वे मध्य अधवा उच्च मध्यम का चित्रण करते हैं तो सर्वथा हृन्मि लगते हैं। फिर इन दोनों ही उन्मत्तों में इस मध्य और उच्च मध्यम को चित्रित करने का मोह क्यों ?

इन दोनों ही उन्मत्तों में नारी का नीचासन आत्म समर्पण मन को रिपाक बना देता है। यह केवल नारी का चरम निरादर नहीं है, यह नारी बला और रास्य का अगादर है। उदा-हाए के रूप में ‘हुएदा’ से वे वाक्य उद्धृत करता हूँ :

मैं डटकर आई और उनके पैरों में बैठकर बोली, 'मुझे मार दो, मुझे मार दो।'

और इसके कुछ और शब्द निम्नलिखित वर्णन उपर्युक्त आत्म-समर्पण का भाष्य है :

जगता जैसे जाने क्या ऊपर से उतर गया है, सामने से हट गया है, भीतर से सुत गया है। मानो मैं हस्की हो आई। जैसे मीठी धूप में जगायी, जिलयी, इठलायी, दशने पुष्की बदली होऊँ।

और ‘विरत’ में इसी प्रकथ को कुछ और मद्दा और अश्लील रूप दिया गया है :

मोहिनी ने जितेन के दाहिने हाथ को पॉचकर बार बार मुँह से जगाया, सारे चेहरे से लगाया और सुषकते सुषकते कहा—‘जितेन... जितेन !’

‘उठो’, जितेन ने कहा—‘दावाजा खुला है, बन्द कर दो। इसनी भीच बनती हो ! इस में तुम्हें न आए, मुझे चरम आती है।’

इस पर मोहिनी झुटकर चूट के तस्मों से कुछ ऊपर पाँच के मोत्रों पर बार-बार जितेन के दोनों पैरों को चूम उठी। (इसके पहले जितेन इसी सुनती को अपने पाँवों पर से भटक चुना है और सुनती को आदेश दे चुना है कि वे उसे घलीटर ले जायँ)।

नारी के निरीह आत्म-समर्पण का यह नम चित्र साहित्य में अनजाना है। यहाँ यह

लेखक की दमित वाग्मनाओं (एवं आभासाओं!) का स्फोट तो नहीं है! पर कितना अधम, कितना अशोभन! जैसे नारी का कोई व्यक्ति हो ही नहीं, वह मान कटपुतली हो!

वैराग्य के इन पुनरिर्णों के सम्मुख अन्वधार है, निर्विद्ध अन्वधार। पर जीवन क्व अन्वधार में पनप रहा है! इंगीलिए क्या यह उचित नहीं है कि वे प्रकार में आएँ जहाँ जीवन है—उत्तम जीवन, दुर्दमनीय स्मृति! आया की वह लौ क्व बुझी है!



नरोत्तम नागर

## जैनेन्द्र का सोच-विचार

जैनेन्द्रजी हिन्दी के माने हुए लेखक हैं। आप कहानियाँ लिखते हैं, उपन्यास लिखते हैं, और सोच-विचार करते हैं। यहाँ हम जैनेन्द्रजी के सोच-विचार का 'कुछ' परिचय देने का प्रयत्न करेंगे—'कुछ' इसलिए कि जैनेन्द्रजी बात को तीन-चौपारं कहते हैं और एक-चौपारं अनकही छोड़ देते हैं, और कभी-कभी तो अपनी बात को करने के लिए मौन का, कुछ संकेतों और ध्वनियों का प्रयोग करते हैं जिन्हें या तो वे खुद समझ सकते हैं या फिर...

जैनेन्द्रजी की दुनिया में एक और भी सुखी बात है। इस दुनिया में आदमी बात को नहीं पकड़ता, बल्कि ज्ञान आदमी को पकड़ती है। ऐसी ज्ञान में जबकि, कबौन जैनेन्द्रजी, न तो साथ को पकड़ा और न ही उसे शब्दों में व्यक्त किया जा सकता है, जैनेन्द्रजी का इतना कुछ लिख डालना (चारों पुस्तकों में कुल मिलाकर १२०४ पृष्ठ हैं) यत्नसुच में एक इतर-माननीय करतब है। जैनेन्द्रजी, सचमुच, अद्भुत कौशल के धनी हैं। गोपिया दाया का नाम शायद आपने सुना होगा। ऑन पर पट्टी बॉक्सर भरी सड़क पर वह साइकल चलाता है। जैनेन्द्रजी का करतब उसके वहाँ बना-बना है। जैनेन्द्रजी का सोच-विचार, खुद ऊर्ध्व के शब्दों में, "जैसे आदमी दायें और बायें अपने इन दो पैरों पर चलता है वैसे ही बुद्धि 'हां' और 'नहीं' इन दो पैरों पर चलती है।" क्या आपने अपने अपने गाँव में, या नगर में, किसी ऐसे हिरना को धिलोले करते या चौड़ी-पंजाँ मगते देगा है जिसके प्रगने पाँवों में 'हां' की, और पिछले पाँवों में 'नहीं' की चक्की के पाट बंधे हों। भगवान् की कृपा से जब पंगु गिरिपर नव सकते हैं और मूक वाचाल हो सकते हैं तो जैनेन्द्रजी की बुद्धि या बख्शना भी पाँवों में 'हां' और 'नहीं' की चक्की के पाट बॉक्सर कुलाने भर सकती है। इतना ही नहीं, बल्कि जैनेन्द्रजी में इन 'पंगुओं' और 'मूकों' से अधिक शय्य है। 'हां' और 'नहीं' के पाट बॉक्सर आपकी कल्पना कुलाने ही नहीं मरती, वह तुनिना-भग की समस्याओं का हल भी करती है, या इन समस्याओं को कुछ देगा रूप देकर लुप्त छोड़ देती है कि वे हल होने से सदा हन्कार करती रहें: "सवाल है ही इसलिए नहीं कि शाब्द होकर सो जाय, वह भिन्न इसलिए है कि दूसरे सवाल को जन्म देता है।"

इसमें भी बढकर यह कि "हमको मान लेना चाहिए कि जो शब्दों में आता है, साथ उसके परे रह जाता है।" साथ शब्दों में पकड़ाई दे या न दे, इसके बावजूद जैनेन्द्रजी

१. 'सुखदा', 'द्विवर्त'—लेखक जैनेन्द्र कुमार; प्रकाशक, पूर्वीय प्रकाशन, दिल्ली।

बहुत-कुछ कहते और बहुत कुछ करते हैं। जैसे—वह परिवर्तनों को अपने ऊपर होने ही नहीं देते बल्कि परिवर्तन करते भी हैं—आदमी अपूर्ण रहने के लिए नहीं है, इसलिए वे पूर्णता की ओर बढ़ते हैं...घटनाओं को स्वीकार ही नहीं करते, बल्कि घटित भी करते हैं...और वह किसी के (चाहे वह भगवान् ही क्यों न हो) केवल उपादान, केवल उपकरण ही नहीं बल्कि कर्ता भी हैं...चीजें बदलती हैं, वे सदा बदलती रही हैं, यहाँ तक ही मनुष्य का सत्य नहीं है, इसलिए यह ऐलान करते हैं: "हम चीजों को बदलते हैं, हम उन्हें बदलते रहेंगे!"

बदलने बलाने का यह काम जैनेन्द्रजी इतने सम्पूर्ण रूप में और इतनी स्पष्टता के साथ करते हैं कि उनके बाद और किसी चीज की जरूरत नहीं रह जाती, कान्ति का तो निश्चय ही नहीं: "अस. कान्ति नहीं की जा सकती। यह नहीं की जानी चाहिए। उसका प्रचार अनिष्ट है "जो उसे करना चाहते हैं, वे बाइबल को मुट्ठी में पकड़कर उसे बरसाना चाहते हैं।" लेकिन, और इसके लिए जैनेन्द्रजी की तारीफ करनी चाहिए कि, वह सकीर्ण नहीं हैं। बाम्बूट कान्ति से हम दो ठूक इन्फर के, 'माया में और व्यग्रह में' वह उसे यह समते हैं, बशर्ते कि उसका "प्रयोग कवि भाषा में ही किया जाय।" बाहिर है कि जैनेन्द्रजी कान्ति से भय नहीं खाते: "न समझा जाय कि मैं कान्ति से भय खाता हूँ।" बात केवल इतनी है कि कान्ति का कोई क्या करेगा जब कि "यह प्रतिक्षण हो रही है। बुद्ध प्रतिक्षण हो रहा है। यह कभी समाप्त नहीं होगा...जीवन निरी मुकायम चीज नहीं है। यह बुद्ध है...जब तक व्यक्ति है तब तक बुद्ध है। वहाँ कोई समझौता नहीं, और कोई अन्त नहीं है।"

सो जैनेन्द्रजी डरपोक नहीं, योद्धा हैं। बुद्ध की भाषा में बात करना जरूरी समझते हैं, और यह बताने में अनेक पन्ने उर्दोंने काले मिये हैं कि "बुद्ध की परिभाषा में ही जीवन को देखना क्यों जरूरी है!" जैनेन्द्रजी योद्धा हैं, और उनका बुद्ध निषदेश्य नहीं बल्कि सोदेश्य है। गलत न होगा अगर हम यह कहें कि जैनेन्द्रजी, निचारी की दुनिया में, सर्वहारा के योद्धा हैं। निचारी की दुनिया में सर्वहारा कौन होता है! वह जिसके पास निचार न हो, जो बुद्धि से वंचित हो। बुद्धि के खिलाफ जैनेन्द्रजी ने इतना जमर बुद्ध किया है कि उन्हें सड़क ही महावीर चक्र प्रदान किया जा सकता है।

यहाँ एक सरमरण का उल्लेख कर दें। एक बार जैनेन्द्रजी ने स्वर्गीय प्रेमचन्द्र जी से पूछा—"आप यथाहृदय कि अपने सारे छिराने में आपने क्या कहा और क्या चाहा है!" प्रेमचन्द्र जी ने किना देर लगाए उत्तर दिया—"धन की दुश्मनी!" जैनेन्द्रजी से भी अगर यही सवाल किश जाम तो वह उत्तर देंगे—"बुद्धि की दुश्मनी!"

मिठी की कोई सन्देह नहीं रह जाय, इसलिए जैनेन्द्रजी और भी स्पष्टता के साथ कहते हैं: "तो एक तरह से या दूसरी तरह से, सीधे या टेढ़े, उधनी कि बिपटो वही वही पाठ मेने फहनी और देनी चाही है।" वही वही बात से मतलब है बुद्धि की दुश्मनी की बात, जो जैनेन्द्रजी के समूचे साहित्य में व्याप्त है, और जिसके लिए "जीवन को बुद्ध की ही परिभाषा में देखना" जरूरी है।

सचमुच बहुत ही बड़ा काम जैनेन्द्रजी ने अपने हाथों में लिया है। लेकिन इतना बड़ा काम करते हुए भी जैनेन्द्रजी सराहनीय विनम्रता का परिचय देते हैं। यह बहुत बड़ी बात है। कारण कि बुद्धि का दम्भ और अहम् तो खैर जैवा होता है वैसा होता ही है, लेकिन उस मूर्खता

का दम्प भी कुछ कम नहीं होता जो लाठी लेकर बुद्धि के पीछे पड़ जाती है। जैनेन्द्रजी की रूढ़ी यह है कि वह बहुत ही सादगी और विनम्रता से बुद्धि के पिन्नाफ लाठी चलाते हैं—“मैं भी एक कमजोरी हूँ। उससे मैं संग हूँ। पर वह मुझसे छूटती नहीं है। मूर्ख जानना चाहता है और मेरे साथ भ्रष्टता लगती है कि मैं जानना चाहता हूँ। मैं जानता हूँ कि जाना जरूर को भी नहीं जा सकता।” लेकिन यह तो विनम्रता भी शुद्धभाव मात्र ही है। इसके बाद जैनेन्द्रजी कहते हैं : ‘जो जानता है कि वह विद्वान् है ऐसे महापण्डित को संभालने की शायद साहित्य में ताकत नहीं है।’ सो जैनेन्द्रजी ने अपने साहित्य और विचारों की दुनिया को, ऐसे पात्रों और चरित्रों से आबाद किया है जो सब कुछ जानते हुए भी जानने का जानना क्या होता है, यह नहीं जानते।

जैनेन्द्रजी का प्रेमचन्दजी से घनिष्ठ सम्पर्क था। दोनों एक दूसरे को रूढ़ चाहते थे, परमार्थ इसके कि लाठी लेकर बुद्धि का पीछा करने में प्रेमचन्द जी ने जैनेन्द्रजी का कभी साथ नहीं दिया।

जैनेन्द्रजी ने प्रेमचन्दजी पर अनेक लेख लिखे हैं। इन लेखों में उन्होंने, मुख्य रूप से, प्रेमचन्दजी की एक विशेषता का उल्लेख किया है। वह यह कि प्रेमचन्दजी अनेकों में से एक नहीं थे, अनेकों से अलग नहीं थे, अनेकों जैसे थे, अनेकों को अपने हृदय से लगाने में उन्हें कभी किसी चिन्क, दुःखिता या ‘ए’ और ‘पर’ के सम्बन्ध का अनुभव नहीं होता था। प्रेमचन्द के साथ पाठक, जैनेन्द्रजी के ही शब्दों में, “बहुत सतक और उद्बुद्ध होकर नहीं चलता क्योंकि उसे भरोसा होता है कि प्रत्येक उल्लेख उससे होकर भाग नहीं जायगा, उसको साथ लिये चलेगा।” इतना ही नहीं, बल्कि और भी “स्पष्टता के मैदान में प्रेमचन्द सहज ही अविजय है।” इसी बात को अगर पलटकर जैनेन्द्रजी पर लागू किया जाय तो कहना होगा—“अस्पष्टता के मैदान में जैनेन्द्रजी सहज ही अविजय हैं।” प्रेमचन्दजी के समान “बात को ऐसा मुलका कर कहने की शक्ति, मैं नहीं जानता, मैंने और कहीं देखी है.....उनकी कलम एक जगह पहुँचती है, लेकिन अंधेरे में भी वह धोखा नहीं देती.....अपने पाठकों के साथ मानो वे अपने भेद को बाँधते हुए चलते हैं..... प्रेमचन्द में से कहीं कोई वाचक दठा लें तो जान पड़ेगा कि मानो वह स्वयं सम्पूर्ण है, सुख, कसा हुआ, संपूर्ण।”

जैनेन्द्रजी इस स्पष्टता के अयोग्य हैं, ऐसी कोई बात नहीं। यह बात दूसरी है कि उन्होंने शीघ्रता अपने को ‘हाँ’ ‘ना’ की चरित्रों से बाँध रखा है। जैनेन्द्रजी में भी इस स्पष्टता के दर्शन होते हैं, विशेषकर उस समय जब वह पर गिरस्ती की बातें करते हैं—अपनी पर गिरस्ती की भी और दूयरा की पर गिरस्ती की भी, जब वह उस पल्लो की बात करते हैं जिसके पर में पाने वाले सान हैं और कमाने वाला कोई नहीं, जब वह खुद अपने उस जीवन का चिन्क करते हैं जब तेइस चौबीस वर्ष की आयु हो जाने पर किसी काम में न लग सकना उन्हें तुरी तरह अप्रसन्नता दे, माँ की प्रेमभरी दृष्टि हृदय को कुदस्त है, घर पर रहना दूसरों मालूम होता है, अपना अधिकांश समय वह किसी पुस्तकालय या मठरक्षणी में व्यतीत है, और अन्त में, गौरी की प्रीति में, कलकता की यात्रा करते हैं और जो कुछ अपने पास था उसे भी गँवाकर गरिब लौट आते हैं।

जैनेन्द्रजी की पहली कहानी की कहानी पहले प्रेम की भाँति मरुत है। एक पुराने

साथी विवाह करते हैं और एक मामी को ले आते हैं। मामी पडी-लिखी थीं। पत्र-पत्रिकाएँ मँगती थीं, उन्हें पढती थीं और चाहती थीं कि वे भी कुछ लिखें। दोनों लिखने का कार्यक्रम बनाते। मामी तो कुछ लिख भी लेतीं, लेकिन जैनेन्द्रजी की समझ में न आता कि क्या लिखें। आखिर एक दिन पटी दिलचस्प घटना को ज्यों का त्यों कागज पर उतार डाला। जाकर सुनाया मामी को (घटना भाई साहब और मामी को लेकर थी)। मामी लज्जाई, मगर खुश भी हुई। यह थी जैनेन्द्रजी की पहली कहानी जो चाने फिर बया हुई! उसकी एक स्मृति बाकी है जो भारतीय परिवार में मामी के मधुर अस्तित्व की याद दिलाती रहेगी।

इससे भी मधुर स्मृति चार रुपये के उस पहले मनीआर्डर की है जो जैनेन्द्रजी को, बिना माँगे, अपनी कहानी के पारिश्रमिक स्वरूप प्राप्त हुआ था। एक मिनट से जो सन् २०-२१ की गरमागरम देशसेवा के बाद सन् २६-२७ तक खाली हाथ हो गए। अब क्या करें! नेतागिरी भूले पेट तो चलनी नहीं। सो एक छोटी सी पाठशाला में पच्चीस या प्वालीस रुपये पर अध्यापक बन गए। पाठशाला चाहे कितनी छोटी हो, लेकिन उनके विचार बढ़े थे। उन्होंने एक पत्रिका निकाली—छुपी छुपाई नहीं, बल्कि हाथ की लिपि। उसमें जैनेन्द्रजी की कहानियाँ भी थीं। इनमें से एक कहानी किसी मिनट में 'मिथाल भारत' ॥ भेज दी जो उसमें छुपी। फिर एक दिन 'विशाल भारत' से चार रुपये का पहला मनीआर्डर भी आ गया : "मनीआर्डर बया आया, मेरे आगे विखिस्म खुल गया"..... रुपया मेरे आगे क्रूररते की मानिन्द था जिसका जन्म न जाने किस लोक का है। वह अतिथि की भाँति मेरे 'लेख' (कहानी का शीर्षक) के परिणामस्वरूप मेरे घर का पधारा तो मैं अभिभूत हो रहा।"

इसी के साथ-साथ ऐसा भी हुआ है जब, कोशिश करने पर भी, पैसा पाने की इस सुखी को जैनेन्द्रजी प्राप्त नहीं कर सके हैं। जब मैं कहानी और हृदय में पाँच रुपये पाने की आकांक्षा लिए उन्होंने पत्र-कार्यालयों का द्वार टट्टाया है। इस किलकिले में एक सम्पादक का उन्होंने लिख दिया है जो "मालिक भी थे, लेखकों को पारिश्रमिक अत्रत्य और काफी परिमाण में देना चाहते थे, प्रतीक्षा यह थी कि पत्रिका रुफा देने लगे।" जैनेन्द्रजी जानते हैं कि 'पत्रिका के नफा देने' तक प्रतीक्षा करने के क्या मानी होते हैं। और अबले जैनेन्द्रजी ही क्यों, यह एक ऐसी बात है जिसे आप भी जानते हैं, मैं भी जानता हूँ, वे सब लोग जानते हैं किंग्हे दिन-भर भटकने के बाद भी टो जून जैन से रोटी नहीं मिलती।

जैनेन्द्रजी की आकांक्षा थी कि "ऐसे निजो जैसे कि फूल जीता है, सूरज, चाँद और सारे जीते हैं, अजगर जीता है, पंखी जीता है".....लेकिन जीवन में गरुड काति के ऐसे लोग भी हैं जो आदमी को फूल, सूरज, चाँद और तारों की भाँति नहीं जीने देते, बल्कि उसे कुएँ का मेंढक या अपनी और दूसरे देशों की जनता का शिकारी बनाकर रखना चाहते हैं : "पेट की खाड़ी रखकर आदमी को आसानी से कुएँ का मेंढक बनाया जा सकता है। उसके साथ जोड़ दीजिए मविष्य की चिन्ता"....." आदमी को कुएँ का मेंढक बनाने का कारण है : "सिर के ऊपर गरुड़ की तरह खपटते हुए जो लोग इधर-से-उधर उड़ा करते हैं, ऐसे पुरुषों के भोग्य के लिए जरूरी है कि कुछ अंधे कुएँ हों जहाँ कोई जमा हुआ करे और आदमी मेंढक हुआ करे।"

लेकिन बात केवल अंधे कुँओ का निर्माण करने और आदमी को मेंढक बनाने तक ही



सीमित नहीं है। के इसबाद : “शास्त्र सिखाते हैं और प्रचार यताता है कि मौज में मौज है और वहाँ मारने और मरने दोनों में पुण्य है।” सो सैनिक छापनियों और शत्रुओं का जाल फैलता है : “सेनाएँ इसलिये नहीं कि वे देश की रक्षा करें, बल्कि देश इसलिये कि वे सेनाओं का पालन करें।” जैनेन्द्र का वह रूप जहाँ वह अपने देश से, अपने देश की जनता और उसकी बोलचाल से, अपने देश की आजादी, साहित्य और संस्कृति से प्रेम करते हैं, सीधा हृदय को स्पर्श करता है।

बहुत पहले, शुरु के दिनों में ही, जैनेन्द्रजी ने एक कहानी लिखी थी। “उस कहानी में एक पब्लिक लीडर मंच पर आते हैं जो भारत माता की याद अंग्रेज़ी में ही कर पाते हैं।” इस कहानी को एक पत्र में छपने के लिए दिया गया, लेकिन सम्पादक महोदय ने इस कहानी का इतना सशोधन किया कि यह “शुद्ध तो हो गई, पर मेरी नहीं रही।” लेकिन यह कहानी उस समय लिखी गई थी जब भारत आजाद नहीं था। आजादी मिलने के बाद भी स्थिति में कोई खास अन्तर नहीं दिखाई देता : “हिन्द की धरती पर सुविधापूर्वक यदि वही जो सके जो अंग्रेज़ी जानता है वो वह गुलामी है कि आजादी।”

इसी प्रकार और भी : “सरकार एक बड़ा सा न्यूह है जिसके ऊपर गांधी टोपी पहने चन्द देशी लोग धोपते हैं, लेकिन उनका मुख्य कलेवर बने हुए नाना अमलदारियों (सर्विलेज़) के वे काले साहब लोग हैं जिन्हें अंग्रेज़ी तोर तर्ज़ में बाबा गया है। पहले इनका काम राजा और प्रजा के बीच गहरी खाई बनाए रखना था, आज भी वही काम है। उस गहरी खाई के पानी में काइलें चलती रहती थीं, साथ उन काइलों की गिनती बढ़ गई है। लेकिन वे डॉगियाँ सूखसूख खाज फीलों की पाल फहराए वहाँ से वहाँ और वहाँ से-वहाँ बिहार करती हुई धूमती रहकर नाना ध्यूहों की रचना भला कर लें, वे राजा और प्रजा इन दो तरों के बीच किसी सद्भाव की सृष्टि कर उनमें अभेद जाने की सम्भावना को निकट नहीं लाती।”

‘हाँ’ और ‘नहीं’ के पाठों से मुक्त जैनेन्द्र की लेखनी जब दूर्यमान जीवन के यथार्थ को व्यक्त करती अत्यन्त सुतर होकर हमारे सामने आती है : “गुलामी से छूटना है वो धरती से लगकर रहने वालों की और हमें मुँह मोड़ना हीमर। जो उन्नत थे, समृद्ध थे, सांख्यिक की जगह पर से हमने उन्हें जान बूझकर हटा दिया है। अमरीका के वैभव पर हम विश्वास प्रकट कर लेंगे, लेकिन सांख्यिक की जगह उसे नहीं बिठाएँगे।”

गजानन माधव मुक्तिरोध

## समीक्षा की समीक्षा

साहित्यिक समीक्षा की समस्याएँ जितनी विविध हैं उतने ही उनसे सम्बन्धित दृष्टिकोण भी। दृष्टिकोण के इस वैविध्य के भीतर बहुधा मानववैयक्तिक रुचि और संस्कार की शक्ति ही दिखाई देती है, तो कभी यथार्थदर्शी मौलिक चिन्तन भी प्रगट होता है। इसलिए यह आवश्यक हो जाता है कि समीक्षा के क्षेत्र में विभिन्न मन्तव्यों को प्रकट करने वाला साहित्य भी समीक्ष्य वस्तु के रूप में ग्रहण किया जाय। इसी दिशा की ओर, हिन्दी के प्रसिद्ध आलोचक श्री प्रभाकर-माचवे वृत्त 'समीक्षा की समीक्षा' एक ऐसा प्रयास है जिस पर विद्वानों तथा साहित्य के विद्यार्थियों का ध्यान जाना जरूरी है। हिन्दी समीक्षा की सीमाओं और उसकी समस्याओं पर उन्होंने न केवल अपनी टिप्पणी प्रस्तुत की है, वरन् सम्बन्धित प्रश्नों को इस प्रकार रखा है कि पाठक को बरबस उन सबके सम्बन्ध में सोचने विचारने के लिए उद्यत होना पड़ता है।

समीक्षा के क्षेत्र में इतने मन मतान्त हैं कि वस्तुतः यह विचारों, निर्यायों और निष्कर्षों का दण्डकारण्य है। 'समीक्षा की समीक्षा' का महत्त्व यही है कि यह इस जगल में कई पगडण्डियाँ बना देती है। पाठक की गन्तव्य दिशा के ज्ञान पर यह निर्भर करता है कि वह अपने लिए इनमें से कौनसा पथ चुने।

कला के क्षेत्र में इतने मतभेदों से माचवे जी स्वयं सुपरिचित हैं, अतएव उन्होंने इस वैचारिक दण्डकारण्य में अनेक पगडण्डियों के बाल का रूप ग्रहण करना ही स्वीकार किया है। इसका एक कारण यह भी है कि उनका दृष्टिकोण विद्यार्थियों को भी दृष्टि में रखना है। फलतः यह अनेक यार्दों और मतमतान्तरों से उन्हे परिचित कराना चाहता है। इसलिए, माचवे जी ने प्रभूत सामग्री एकत्र तथा व्यवस्थाबद्ध कर दी है। कला-समीक्षा सम्बन्धी मूल परिवर्तनाओं का उन्होंने पर्याप्त विस्तार से निरूपण किया है तथा मतों का विस्तृत निरूपण देने का प्रयास किया है। अगर हम माचवे जी की पुस्तक को विविध मतों का संग्रह अथवा कोप कहे तो अनुपयुक्त न होगा।

प्रस्तुत समीक्षक इस बात के लिए आतुर जान पड़ता है कि पाठक स्वयं अपने विवेक से किसी भी तथ्य, मत अथवा निष्कर्ष को अपना ले। इसी बात को ध्यान में रखकर, उसने दूसरों के लेख के लेख अन्तर्गत किये हैं, जो उसके मतानुसार मूल्यवान हैं तथा जिनका अनुशीलन पाठक के लिए आवश्यक है। प्रस्तुत समीक्षक पाठक का शतत मार्गदर्शक न बनकर उसका सहचर रहने में ही अपने को कृतकार्य समझता है। इसका फल यह होता है 'समीक्षा की समीक्षा' की उपादेयता और भी बढ़ जाती है।

हर क्षमता की अपनी सीमा है। इसलिए, इस कार्य-शैली का भी एक दूसरा पक्ष है, जिसे हम उसकी सीमा कह सकते हैं। पहली बात तो यह है कि इस शैली के अपनाने का एक स्वाभाविक परिणाम तो यह हुआ कि माचवे जी किसी भी एक सिद्धान्त-प्रणाली की विस्तृत रूप-रेखा, उसके मूलाधारों की विस्तृत व्याख्या, किसी दृष्टिबिन्दु का विशद निरूपण और किसी निष्कर्ष का ऊहापोह नहीं कर सके हैं। उन्हे मात्र अपनी टिप्पणियों से ही सन्तोष करना पड़ा है। किन्तु, विषय ऐसा है कि जिसके प्रति योग्य न्याय करने के लिए टिप्पणियों की विशदता

आनश्यक है। फल उसका यह होता है कि माचवे जी के मतों का औचित्य मात्र निर्माण का विषय हो जाता है, वैज्ञानिक विवेक का विषय नहीं। क्याचित्, इसका मूल तथा सर्वप्रधान कारण यह है कि इस समीक्षण को अपने मतों का विशेष आग्रह भी नहीं है, अपने व्याख्यानों से वे पाठक की बुद्धि को अशुशान्त नहीं करना चाहते। इस बात को इस तरह भी कहा जा सकता है कि इस समीक्षाकार के लिए कोई भी बात मूलभूत अथवा अन्तिम नहीं है, जिसे दोष भी कहा जा सकता है।

इस कार्य-शैली से दूसरी कमजोरी भी आ जाती है जिसकी तरफ हमारा ध्यान काना करनी है। वह यह है कि यदि लेखन किसी भी प्रश्न पर विभिन्न मतों और धनेक निष्कर्षों की भौकियों प्रस्तुत करता है तो दूसरी ओर यह, अपने अज्ञाने ही, ऐसे निष्कर्षों और मतों को अपनी स्वीकृति प्रदान कर देता है जो उसे अच्छे तो लगते हैं, किन्तु चिन्ता निरूपण और निरलेख्य यह सम्यक् रूप से नहीं कर पाता है। बहुत बार इसका परिणाम यह होता है कि वे मत परस्पर-विरोधी भी प्रतीत होते हैं। हम यहाँ एक उदाहरण लेंगे। रामचन्द्र शुक्ल पर लिखे निबन्ध में वे कहते हैं: "छद्म जी इस कारण परम्परा को छायावाद की पलायनवादी वृत्ति को नहीं देना सके।" दूसरी ओर वे यह कहते हैं: "वस्तुतः छायावादी काव्य, नैतिक धरातल पर जनसांख्यिक समस्त भावना और व्यक्ति की महान घोषणा का काव्य है"। यहाँ प्रश्न यह उठता है कि यदि श्री माचवे के अनुसार छायावादी व्यक्ति की महान घोषणा का काव्य है तो उसमें, पूर्वोक्तिगत मन्तव्य के अनुसार, पलायन वृत्ति कैसे है और कहाँ है और यदि उसमें 'पलायन वृत्ति है तो उसमें नैतिक धरातल पर जनसांख्यिक समस्त भावना' कैसे आई। स्पष्ट है कि माचवे जी को अपने निरारों की विशद व्याख्या करनी चाहिए थी। हुआ यह है कि छायावाद के समन्वय में यदि एक ओर उन्हें एक विचार भला मालूम हुआ है तो दूसरी ओर उन्हें अन्य विचार भी अच्छा लगा है। फलतः, उन पर उन्होंने अनजाने ही अपनी स्वीकृति प्रदान कर दी है। यदि वे निम्नृत कटाघोह करते, सम्यक् व्याख्या करते तो यह दोष न आता। उनका तरीका वस्तुतः इम्प्रेसनिविम का तरीका है, जिसे बहुत बार बहुत ही महत्वपूर्ण रव्य भी वे सामने रख देते हैं (जैसी कि उनकी भूमिका से स्पष्ट है, जो बहुत अच्छी लिखी गई है) तो उनमें ऐसी असंगतियों भी रह जाती हैं। असल बात यह है कि माचवे जी की वृत्ति गुणग्राहक-सर्वसमाहक ही अधिक है।

हम उनकी इस वृत्ति का एक दूसरा उदाहरण नी लेंगे। प्रगतिवादियों की आलोचना की प्रारम्भिक प्रस्तावना में उन्होंने हिन्दी के प्रगतिवाद की ऐसी गाली दी है, जिसे हम उगधी ग्रन्थना कह सकते हैं, किन्तु जब वह व्यक्तिगत प्रगतिवादी आलोचकों की तरफ मुड़े हैं तब उन्होंने इतनी अनुदारता नहीं बतलाई है। दूसरे, रामप्रिलास शर्मा पर वे काफी निगड़े हैं। किन्तु, उनकी शक्ति, उनकी प्रमुख महत्त्वपूर्ण पुस्तकों (जो हमारे समीक्षा साहित्य की निधि हैं) पर वह मौन है। ऐसा क्यों, इतना पक्षपात क्यों? ध्यान में रखना चाहिए कि यदि डॉक्टर रामप्रिलास शर्मा ने लोगों को बाटा है तो यह भी सच है कि प्रगतिशीलों के विरोधियों ने प्रगतिवादियों की म्यानक रूप से विचित्र मर्लनाएँ भी की हैं। ऐसी स्थिति में, सैद्धांतिक दृष्टि से, माचवे जी को यह

१. देखिए पृष्ठ २३

२. पृष्ठ २४

चाहिए या कि रामविलास जी की क्षमताओं का भी विशद निरूपण करते, जैसा कि उन्होंने नहीं किया।

जहाँ माचवे जी प्रसिद्ध समीक्षा पुस्तकों की आलोचना को छोड़कर व्यक्तिगत आलोचकों पर उतरते हैं, वहाँ वे बहुत अच्छी तरह अपनी बात कहते हैं। उनकी समीक्षा वहाँ लघु अच्छी तरह गले उतरती है। इसका सबसे बड़ा नमूना उनका लेख है शान्तिप्रिय द्विवेदी पर। 'समीक्षा-की समीक्षा' में रामचन्द्र शुक्ल, डॉ० श्यामसुन्दर दास, गुलामराय, शर्चीरानी शुद्ध, लक्ष्मीनारायण सुधाशु तथा हिन्दी के अन्य आलोचकों पर लिखा गया है। प्रथम पाँच बड़े निबन्ध हैं। इनमें सर्वोत्कृष्ट निबन्ध रामचन्द्र शुक्ल और लक्ष्मीनारायण सुधाशु पर है। इन दो में माचवे जी ने साहित्य के विविध प्रश्नों की चर्चा की है। इसके माचवे जी के ज्ञान, पाण्डित्य तथा समीक्षा-बुद्धि की शक्ति का पता चलता है,। मुक्त छन्द पर माचवे जी के विचार जानने योग्य हैं। शर्चीरानी शुद्ध और गुलामराय के सम्बन्ध में माचवे जी ने उल्टाबाबी की है। गुलामराय पर उनका लेख, उस लेखक पर न होकर, अपने ज्ञान-सामग्री का सग्रह प्रमोष्ट मान ही रह गया है। इन पाँच निबन्धों में माचवे जी साहित्य के मनोवैज्ञानिक, सौन्दर्यशास्त्रीय और दार्शनिक पक्षों पर उतरते हैं। किन्तु 'समीक्षा की समीक्षा' इतनी सक्षिप्त पुस्तक है कि उसमें सम्बन्धित प्रश्नों का निस्तृत विवेचन होना असम्भव सा ही था। माचवे जी के समीक्षा सम्बन्धी मन्तव्यों पर यह कहा जाता है कि उनका मुकायम रसनादी मनोवैज्ञानिक आलोचना की मूलभूत विचार धारा की ओर ही अधिक है, यद्यपि उन्होंने यत्र तत्र प्रगतिवादियों द्वारा व्याख्यात मतों और निष्कर्षों को भी साह चलते श्रवण लिया है।

'समीक्षा की समीक्षा' साहित्य के विद्यार्थी के लिए कई दृष्टियों से महत्त्वपूर्ण और उपयोगी पुस्तक है। यदि एक ओर माचवे जी नगेन्द्र और नन्ददुलारे वाचस्पेयी से मतभेद रखते हैं तो दूसरी ओर, इधर-उधर से घूमघाम कर, उनकी पंक्ति में बहुत बड़े मध्यान्तर के बाद बैठते-से दिलाई देते हैं। उनमें और माचवे जी में अन्तर यह है कि प्रस्तुत समीक्षक को उन आलोचकों से साहित्य के वस्तुवादी सामाजिक पक्ष का आग्रह अधिक है। किन्तु, उनके मूल दार्शनिक विचार कीचे आदि भाषनादी सौन्दर्यशास्त्रीय चिन्तनों के समीप ही जा पहुँचते हैं, नगेन्द्र और नन्ददुलारे के नहीं। माचवे जी भी प्रगतिवादियों के उतने ही विरुद्ध हैं, कदाचित् अधिक विरुद्ध हैं, जितने कि वे लोग।

अन्त में, हम यही कहेंगे कि माचवे जी की 'समीक्षा की समीक्षा' पुस्तक अपनी जगह मूल्यवान् तो है ही, यह उसके लेखक से अपेक्षणीय है कि वे स्वयं एक स्वतन्त्र साहित्यिक व्याख्यावार के नरते हमारे सामने समीक्षा सम्बन्धी एक मूलभूत ग्रन्थ उपस्थित करेंगे, जिससे कि लोगों के सामने उनकी कला-चिन्तना का सम्योपाय चित्र प्रस्तुत हो सके।



डॉ० लक्ष्मीसागर वाष्णें

## खराब सत्य और निष्प्राण बीज

होर्न वेस्ट नामक एक कम्युनिस्ट, उपन्यास लेखक और आलोचक का कथन है: "सत्य आज हम शिबिर में है या उस शिबिर में, और इसके पूर्व कि सत्य की प्रकृति को लेखक जान सके, उसे पहले शिबिर चुन लेना चाहिये, क्योंकि सत्य पक्षधर है तटस्थ नहीं।"

प्रस्तुत उपन्यास इसी धारणा की कथात्मक व्याख्या है। इस कथन के अनुसार यदि एक कम्युनिस्ट विचारक प्राचीन और वर्तमान साहित्य का अपनी दृष्टि से निरलेखण कर सकता है, तो एक अकम्युनिस्ट भी इस कथन का अपने दृष्टिकोण के पक्ष के लिए उपयोग कर सकता है। विश्व के इस निराट् रगमच पर सत्य के साथ यह टेलाटेली चिन्त्य विषय है। आज 'शक्ति', 'मानव एकता', 'सहायभूति' आदि शब्दों का कोई एक सर्वमान्य अर्थ न होना इसी बात का दुष्परिणाम है। 'पार्श्वजन दुध' का आशय है 'खराब सत्य', और 'खराब सत्य' साहित्य के अन्तिम लक्ष्य—आनन्द—का आधार नहीं बन सकता। राजनीति सामाजिक अस्तित्व का प्रधान अंग रही है—आज तो वह एक प्रकार से एकमात्र अंग बन गई है—किन्तु दुर्भाग्यवश राजनीति ने आज साहित्य के मन में जो फँसी डाल दी है उससे साहित्य सौंदर्य की निर्जीवता निश्चित है। कहीं-कहीं तो उससे स्वर मजबूत को क्षति पहुँचती दिखाई पती है। यदि एक कवि या लेखक किसी वस्तु या घटना को सफेद कहता है, तो दूसरा उसी को मटियाला कहता है। और तात्तुव यह है कि दोनों ही पक्ष वास्तविक सत्य की दुहाई देते हैं। हो सकता है दोनों के कथनों में सत्य का कुछ-कुछ अंश हो, किन्तु ऐसी परिस्थिति में एक हाथी और सात अंघों की कहानी ही चरितार्थ हो सकती है। साहित्य के सौन्दर्यमूलक और सशुद्ध चिह्न चिरतन और शारत हैं, राजनीति क्षण क्षण परिवर्तनशील और निरन्तर है। युग गणी और युग बीजन का अपना महत्त्वपूर्ण स्थान है, किन्तु साहित्य को उन्हीं के खूँटे से बाँच देना साहित्य को ग्राम्य भाव से देवना है।

कुछ दिन हुए मुझे कदा गया था कि श्री अमृतराय का 'बीज' हिन्दी उपन्यास साहित्य के इतिहास में 'Landmark' है और वह प्रेमचन्द की परम्परा को बहुत आगे बसा ले जाता है। स्वमानव: मुझे उत्सुकता हुई और मैंने शीघ्र ही उसे पढ़ डाला, और ध्यानपूर्वक पढ़ा। किन्तु जितनी अधिक उत्सुकता हुई थी, उतनी ही अधिक निराशा हुई। और तो किसी दृष्टि से वह मुझे 'Landmark' नहीं दिखाई देता, लेकिन सुलभमयुज्जा, आन्योपान्त और उच्छेद रूप में कम्युनिस्ट राजनीति पर आधारित होने के नाते वह अमरुव 'Landmark' कहा जा सकता है। अभी तक जितने पूर्व 'बीज' उपन्यास से उनमें अन्यथा अकम्युनिस्ट कथानकों में या तो प्रच्छन्न रूप में कम्युनिज्म की ओर सकेत भर कर दिया जाता था अथवा कोई एक शिखित मध्यमार्गीन पात्र दबी सजान से 'वर्ष-सत्य', 'शोषण', 'पूर्वोक्त साम्राज्यवाद', 'सर्वहाराज्य' आदि का उल्लेख कर दिया करता था। 'बीज' का लेखक बघाई का पात्र है कि उसने इस राजनीतिक उपन्यास की रचना करके हिन्दी में 'लाल उपन्यासों' की एक विशिष्ट शाखा को जन्म दिया है। किन्तु इसके अनतिरिक्त उसमें 'लैडमार्क-पन' कहीं नहीं दिखाई देता। उसके द्वारा प्रेमचन्द की परम्परा को विद्युत्तित होते हुए कहना भी अनुचित ही है। 'गोदान' में जिस संपूर्ण बीजन का चित्रण है, वह 'बीज' में नहीं मिलता।

‘बीज’, लेखक के अनुसार, जीवन के संघर्ष का बोध है, कम्युनिज्म ‘नये जीवन के विाट् अर्थ’, ‘नये सुख’ और ‘नये प्रमात’ का बीजारोपण करता है। उभी बीज का प्रस्फुटन आगे होगा, बीजन की अवस्था गति उन्मुक्त होगी। उपन्यास में मध्यमवर्गीय शिक्षित नवयुवक सत्यवान अनेक पारिवारिक और सामाजिक संघर्षों के बाद जेल में बीरेन्द्र के साथ स्थापित सम्पर्क के फलस्वरूप कम्युनिस्ट विचार धारा लेकर बाहर निकलता है। उसकी पत्नी उषा मध्यमवर्गीय नारी की भौति सुखी और समृद्ध पारिवारिक जीवन के स्वम देखती है। सत्यवान उसे निज्म की सकीर्ण परिधि से निजालकर उसमें सामाजिक चेतना उत्पन्न करना चाहता है। कुछ दिनों तक दोनों में संघर्ष चलता है। अन्त में सत्यवान के जेल जाने के बाद उषा अपने पति के विचारों का महत्व समझती है और वह अपने कुण्ठित एवं अवसादपूर्ण श्लय बीजन को छोड़कर नया जीवन ग्रहण करती है। उपन्यास में स्थान-स्थान पर साम्राज्यवाद, पूँजीवाद, राष्ट्रीयता, गान्धीजी का अहिंसात्मक आन्दोलन, मार्क्स का कम्युनिस्ट मेनीफैस्टो, समाज में नारी का स्थान, विनाइ सम्बन्धी समस्याओं आदि का उल्लेख हुआ है। नया बीजन पाकर उषा अछूतोद्धार का कार्य करते हुए लाठियों के प्रहार तक सहती है। उषा को नये बीजन का प्रकाश कम्युनिज्म के कारण ही मिल सका था। स्वयं सत्य बीरेन्द्र से यह प्रणय लेकर जेल से लौटा था। पुस्तक में कम्युनिज्म उस पारस पत्थर के रूप में चित्रित किया गया है जिमके स्पर्श करते ही जग लगा लोहा सोना बन जाता है। सत्य और उषा के अतिरिक्त पार्वती और प्रमिला का अ्यक्तित्व भी कम्युनिज्म के स्पर्श से निखर उठता है। रावेश्वरी और जमुना उस प्रमात के दर्शन न कर सकी थीं, उनमें कम्युनिस्ट सामाजिक चेतना जन्म न ले सकी थी, इसीलिए उन दोनों के जीवन समाज के सड़े गले सस्कारों और रूढियों तथा परम्पराओं में प्रस्त रहते हैं। राज महेन्द्र के हाथों गोठडों की मौत मरती है और जमुना घरबार छोड़कर केवल न्याह करने के लिए भाग जाती है। अमूल्य पार्टी का सेनेदरी है और बीरेन्द्र सत्यवान का गुरु। सभी पुरुष और नारी-पात्र कम्युनिस्ट रूप में आशा का सन्देश देते हैं, अन्यथा नहीं।

लेखक को अपने राजनीतिक विचार रखने का पूर्ण अधिकार है। आधुनिक समय में किसी भी लेखक के ऐसे अधिकार पर आपत्ति नहीं की जा सकती। किन्तु जिस बात की ओर मैं संकेत करना चाहता हूँ वह यह है कि उपन्यास में ‘गोदान’ जैसा संघर्ष नहीं दिखाई देता। जो घटनाएँ घटित हुईं भी हैं वे परोक्ष रूप में घटित हुईं हैं। पाठकों को उनमें भाग लेने का अवसर प्रदान नहीं किया गया। कला की दृष्टि से यह दोष है। यह दोष ‘गोदान’ में नहीं है। ब्रैंड हिटलौक के अनुसार : “...fiction, on the other hand, calls for the personal participation of the reader in one or many dramatic enterprises, contradictions are created, and the protagonist sets forth to resolve them, and the reader joins in these struggles. The reader participates, and thereby is the unique secret of the art of the story-teller, his ability to project his audience into the dramatic situation he has evoked. The measure of his art is how well he does this, the stature of his art depends upon the type of dramatic comprehension and leadership he can offer his audience, the quality of his art depends upon his own relationship to masses of people” लेखक स्वयं विचार करे वह

वहाँ तक हिटलर के कथन की पूर्ति करता है। उपन्यास में औपन्यासिक रस की निष्पत्ति कम और कम्युनिस्ट राजनीतिक विचार-धारा की अमृतास्वा अधिक होती है। होना चाहिए या ठीक इसके विपरीत। यही कारण है कि पात्र सजीव न होकर लेखक की विचार-धारा के प्रतीक मात्र बनकर रह गए हैं। कला की दृष्टि से वीरेन्द्र द्वारा भारतीय राजनीति का कम्युनिस्ट विश्लेषण, प्रफुल्लवाद्, अमूल्य और सत्यवान् के वादविवाद, तीन दायरियों के पन्ने और बेल में लाटी-चार्ज होने के उपलक्ष्य में दिये गए मापण चिन्त्य हैं। और फिर उपन्यास का अन्त बड़ा इत्का हुआ है। जैसे भी कम्युनिस्ट विचार धारा के अनुसार उपा को मजदूरों, जो 'spearhead of the revolution' हैं, की बस्ती में जाना चाहिए था, न कि अछूतों की बस्ती में। अछूतों की समस्या प्रबलतः सामाजिक है, न कि राजनीतिक—अप्रेक्षों ने मले ही उसे राजनीतिक रूप दे दिया हो। पृ० ५०५-५०६ पर अछूतों के सम्बन्ध में विश्लेषण प्रस्तुत करते समय गांधीजी पर जो छोटे फेंके हैं वे इस बात के प्रमाण हैं कि किसी समस्या को विशुद्ध पार्टी दृष्टिकोण से देखने से कितनी ठकीरुता उत्पन्न हो सकती है। गांधीजी उफल रहे हों या असफल, अछूतों के प्रति की गई उनकी सेवाएँ दूरगोचरों में लिखी जायेंगी। लेकिन आने वाले भारत में न अछूत रहेंगे न अछूतों की समस्या। वह शायद इतनी ज्वलन्त समस्या भी नहीं रह गई है। इसके स्थान पर लेखक ने 'Democracy Vs Totalitarianism' और 'Individual Liberty Vs Mass regimentation of mind' की समस्या पाठकों के सामने रखी होती तो अधिक अर्थदाता होता। भास की दृष्टि से लेखक सफल कहा जा सकता है, यद्यपि व्याकरण-सम्बन्धी, विशेषतः लिंग-सम्बन्धी, अनेक अशुद्धियाँ हैं। आशा है अगले संस्करणों में लेखक उन्हें ठीक कर देगा।

संक्षेप में, क्यानक पार्टी दृष्टिकोण की तंग गली से गुजरता है, अनेक स्थलों पर उपन्यास उपन्यास न प्रतीत होकर पार्टी पैम्फ्लेट मालूम होता है, जीवन को लाल रंग के चश्मे से देखा गया है और उसका चेन भी बहुत विस्तृत नहीं है। केवल अन्तिम अंश में उपन्यास प्रामाण्यवादक बन पड़ा है। शेष अंशों में संघर्ष चित्रण, समस्या के प्रस्तुतीकरण आदि दृष्टि से यह उपन्यास, लेनिन के शब्दों का प्रयोग करते हुए, 'Baby-talk' है।



डॉ० टीकमसिंह तोमर

## ‘वेलि’ का नया संस्करण

प्रस्तुत संस्करण के वास्तविक मूल्यांकन के लिए यह समीचीन प्रतीत होता है कि ‘वेलि’ के इससे पूर्व प्रकाशित अथ सस्वरणों का भी उचित परिचय यहाँ पर दे दिया जाय। इसीलिए नीचे उनका उल्लेख किया जा रहा है।

अग्नेजी और हिन्दी भाषा भाषिणी के द्वितीय १९१७ ई० के लगभग डॉ० एस० सी० टैसीटरी ने तीन उपलब्ध प्राचीन टीकाओं तथा कई पारख बंदियों और विद्वानों की सहायता से एक उचित भूमिका, मूल कविता तथा अग्नेजी नोटों के सहित एशियाटिक सोसाइटी ऑफ बंगाल से ‘वेलि’ का एक सुन्दर संस्करण प्रकाशित कराया था। यद्यपि इस संस्करण की अपनी सीमाएँ थीं, तो भी पाठ्यालय विद्वान् का इस दिशा में अपने दग का एक श्रेष्ठ एवम् स्तुत्य प्रयास था।

इसके अनन्तर १९३१ ई० में हिन्दुस्तानी एकेडेमी, उत्तर प्रदेश, प्रयाग ने ‘वेलि’ का एक अधिक महत्वपूर्ण संस्करण प्रकाशित किया। इस संस्करण के अनुपादक महाराज श्री जग मालसिंह जी और सशोधक तथा सम्पादक डा० रामसिंह एम० ए० एवम् परिष्कृत सूर्यकरण पारीक एम० ए० जैसे ख्यातिलभ्य डिगल के अधिकारी विद्वान् थे। इस संस्करण के आरम्भ में एक निस्तृत भूमिका में महाराज पृथ्वीराज के जीवन चरित्र, व्यक्तित्व, भक्ति भावना, धीरता आदि गुणों, राजस्थानी भाषा और साहित्य, वेलि की प्राचीन टीकाओं, वेलि के आधार स्तम्भ प्र यो, प्र य नामकरण, कवि की मौलिकता, रस विवेचन, श्रुत बर्णन, निर्माण काल, प्र य महाम्य, आध्यात्मिक लक्ष्य, डिगल छन्द और भाषा, व्याकरण, अलंकार, वयण सगाई आदि विषयों का विवेचन किया गया है। इस प्रकार एकेडेमी का उक्त संस्करण सभी दृष्टियों से अधिक उपयोगी एवम् महत्त्वपूर्ण है।

इसके पश्चात् श्री आनन्द प्रकाश जी दीक्षित द्वारा सम्पादित तथा विश्वविद्यालय प्रकाशन, गोरखपुर द्वारा प्रकाशित ‘वेलि’ का यह संस्करण हिन्दी भाषा भाषिणी के द्वितीय प्रस्तुत किया गया है। विद्वान् सम्पादक ने इस ग्रन्थ के आरम्भ में लगभग १६२ पृष्ठों की भूमिका में पृथ्वीराज का जीवन तथा उनकी साहित्य सेवा, वेलिकार की पूर्वकालीन तथा सम सामयिक स्थिति, वेलि पर पूर्ववर्ती काव्य का प्रभाव तथा स्वरूप विधान, राजस्थानी साहित्य तथा वेलि, वेलि का नामकरण एवम् वेलि प्र यो की परम्परा, रचना काल, वेलि की कथा का आधार, वेलि की कथा, वेलि का आव्य स्वरूप, रस, नलशिरस, अलंकार, शब्द प्रयोग, वयण सगाई, वेलियो गीत, प्रकृति चित्रण, वेलिकार की बहुलता, वेलि में मक्ति का स्वरूप, भागवत, न ददास के रुक्मिणी मंगल, नरहरि कृत रुक्मिणी मंगल, खुराजसिंह कृत रुक्मिणी परिणय तथा मण्डो रुक्मिणी हरण काव्य से वैजि की तुलना आदि समस्याओं की सविस्तार व्याख्या की है।

जिस प्रकार एकेडेमी वाली प्रति के सम्पादकों ने डॉ० टैसीटरी के संस्करण का पूर्ण स्वतंत्रता से प्रयोग किया है, उसी प्रकार श्री दीक्षित जी ने एकेडेमी के संस्करण से पूर्ण लाभ उठाया है। भूमिका, मूल पाठ, अर्थ आदि सभी पर आदि से अन्त तक एकेडेमी के संस्करण



की छान सट एग्न प्रवान रूप से वर्तमान है। इसके अतिरिक्त सम्पादक ने डॉ०, मोतीलाल मेनगिण, डॉ० रामकुमार वर्मा, डॉ० मयूप्रसाद अग्रवाल आदि विद्वानों के ग्रन्थों से भी सहायता ली है।

यह सब होते हुए भी यह मानना पड़ेगा कि श्री टीनिल बी ने इस ग्रन्थ के सम्पादन-कार्य में मनुष्य परिश्रम किया है। साथ ही कविवर म्यलों पर नई एक नूतन का भी परिचय दिया है। अपने सम्पादन के आचार पर उन्होंने बेचि-सम्बन्धी कुछ सम्पादकों के सम्पादन में नवीन विचार धारा और नवीन निष्कर्ष पाठकों के समक्ष रखने की भी चेष्टा की है। सम्भव है कि कुछ विद्वान् समालोचक वरन्त उनसे मत से सहमत न हों, तो भी उनका यह सम्पादन कार्य एक नवीन दृष्टिकोण का परिचयक है, इसमें किसी भी आपत्ति न होगी।<sup>१</sup>



जनार्दन मुक्तिदूत

## सात रेडियो एकांकी

प्रस्तुत पुस्तक 'सहर और चटान' में श्री विद्वम्बर मानव के सात एकांकी नाटक समर्पित हैं। यह सारे नाटक ब्रह्मा कि उनके विज्ञान से सट है रसमन्त्र के लिए नयी बन्धित रेडियो-प्रसारण के लिए लिखे गए हैं। मानव की के नाटकों में बरी वैज्ञानिक विशेषता (Technical forte) है।

इन नाटकों में 'चटानें' और 'प्रेम का बचन' एकल नाटक हैं और 'जीवन साथी' एक द्वन्द्व प्रहसन, अतएव पहले इन तीनों पर ही विचार करेगा।

'चटानें' की कहानी अष्टौक नामक एक कवि के गिरि धूर्तता है। उसके पास टण्की प्रेम्ही अनिता आती है जो अब किसी प्रसिद्ध और धनी वकील की पत्नी है। उसके पति और उसके बीच कई स्वामानसिक आकर्षण (Tempramental affinity) नहीं। यह वैवाहिक जीवन से निद्रोह करना चाहती है और इशानियर बर गदन्तगन कहे अष्टौक के पास चली आती है। किन्तु अष्टौक परमाणुयोगी है। यह मौखलता की हेतु समझता है और अनिता को अध्याम का उन्देश देता है। अनिता वाग्य लीट जाती है। पर इस बीच अनिता के मध्य 'मानो' और अष्टौक की दासी 'दूल' में प्रेम उत्पन्न हो जाता है। और, रहता तो उनका प्रेम भी अमल्य ही है पर उनके सम्बन्धी द्वाण चटानों की कठोर ट्रेजेडी एक द्वन्द्व मुनान के पुट से परिपूर्ण हो उठती है। गम्भीर विरह नाटकों में ऐसे पात्रों का आविर्भाव एक मूल्य प्रयोग है। मुन्य विशेषता तो चटानों का रूपालक है विशेष अन्त से आगम्य (Flash-back) करने के विज्ञान के कारण उनमें और भी तीव्रतर आ गना है।

'प्रेम का बचन' भी नया प्रयोग है। तो यह एकांकी सम्पादनमूलक बन्द नहीं और

१. वैदिक विधान दक्षप्रणी ही, सम्पादक—श्री आनन्द प्रकाश दीवित, प्रकाशक—विरर विद्यालय प्रकाशन गोरखपुर।

नाटककार के जरा से प्वाहने पर ही इसमें 'तलाक' की समस्या आसानी से रझी की जा सकती थी पर ज्यादा सोचने पर यह बहुत दूर भी नहीं मालूम होती। पर नाटक के अन्व अंग ही काफी सुंदर हैं। समस्या की जहरत भी नहीं है। पास तौर से सम्वादों में धरेलूपन की चारानी है जो नाटक को आदि से अन्त तक पढने पर निगम कर देती है। प्रत्येक युग्मी का चरित्र-चित्रण काफी मँजा हुआ है। इस प्रकार के नाटक इतने सरल और स्वाभाविक ढग से इधर काफी दिनों से कम ही पढने को मिले हैं। हाँ, उर्दू में ऐसे बहुत नाटक लिखे गए हैं।

'जीवन साथी' एक प्रहसन है जिसमें चार कुमारियों चार युग्मों से समझ भूझकर निगाह करती है। एक युग्म कवि है जिसकी पत्नी सग 'उमरी (स्त्रियों में) लोभप्रियता की' सन्देह की दृष्टि से देखती है। दूसरा धनी व्यक्ति है जो सुप को सोने की तुला पर तोलता है। तीसरा जोड़ा साधारण गृहस्थ होकर कहीं गर्क हो जाता है। सन्धे अर्थों में चौथा युग्म और उसकी पत्नी परम सुखी हैं। पति साधारण क्लर्क है पर उसे सुप की कुजी मालूम है। वास्तव में सुप की कुजी सतोप है। यही नाटक का सार है।

बाकी चार नाटक 'सकौर्य', 'दो फूल', 'भीगी पल्लव', 'सन्देह का अन्त' बहुत ही साधारण कोटि के नाटक हैं या ध्वनिरूपक हैं जिनका उपयोग रेडियो पर 'नाटक के लिए नियत' समय को भरने के अतिरिक्त और कुछ नहीं। इस सम्प्रथ में यह कहना अनुचित न होगा कि रेडियो के अत्यधिक प्रचार के बाद हिन्दी जगत में रेडियो नाटकों या ध्वनि रूपकों की बाढ़ सी धा गई है। प्रतिवर्ष सारे केन्द्रों के लिए लगभग चार सौ छोटे बड़े एकांकी निपटे जाते हैं, पर इन नाटकों में कठिनाई से ही दस पाँच अच्छे बन पाते हैं, बाकी नाटकों का स्तर रेडियो अधिकारियों के बुद्धिस्तर से मले ही मेल खाता हो, कम से कम उन्हें नाटक शास्त्र की कसींी पर कस सकता कठिन है।

ये चार नाटक रेडियो की मँग पूरी करने के लिए 'कट टू आर्डर' (cut to order) निपटे गए हैं पर इसका यह अर्थ नहीं कि नाटककार अपने गहन उत्तरदायित्व से मुक्त हो जाता है।

उदाहरण के लिए—

'दो फूल' एकत्रम अतिशयनीय और तीसरे दर्जे की प्रेम-कहानी है। चम्पा एक धनी पिता की पुत्री है और वह घर के नौकर गुलाब से प्रेम करती है ( वर्ग सचर्च की प्रतीक न हो कहीं यह घटना )। पिता काफी शोध के बाद गुलाब को दामात्र बनाना स्वीकार तो कर लेते हैं पर शर्त यह रखते हैं कि वह हजार रुपये मासिक कमाने लगे। सो भी कुछ एक वर्ष की मियात्र में (यह भारत है जहाँ कर्क की पाँधियों १०० रुपये पर जीवन समाप्त करती हैं)। गुलाब अपना मास्य आकमाने बम्बई जाता है और वह एक अभिनेत्री के घर नौकरी कर लेता है। अभिनेत्री फिल्मी ढग से गुलाब को प्यार करने लगती है और उसे पार्श्वगायक नायक और अन्त में हजार रुपये मासिक का कलामार प्रस्ता देती है। वर्ष के अन्तिम दिन गुलाब चम्पा के पास पहुँचता है और उसके पिता को कम्पू कट दिखाता है पर उससे कह दिया जाता है कि चम्पा का विवाह हो चुका। गुलाब विष खाकर मर जाता है। चम्पा भी उसी विष से फिल्मी ढग से मर जाती है और तब तक जीवित रहती है जब तक वह पिताजी से यह वचन नहीं ले लेती कि उसे और गुलाब को एक ही चिता पर जलाया जाय। इस तरह दो फूल आधुनिक शीरी

प्रहार बन कर रह जाना है। प्रहार पहाड तोड़कर नहर लाता है पर मजक में सीरी की मृत्यु सुनने पर उसी पर्वतों को ( जिससे वह पहाड तोड़कर नहर लाता है ) से मारकर मर जाता है।

इसी प्रकार 'भोगी पलकें' में नायिका की मृत्यु घटित होती है वृक्षों के गिरने से (झोंपी भी लुत्तिपायुगार का बागी है) पर सुबह जब चौकीदार उसकी लाश को सड़क के किनारे पड़ा पाता है तो उसे वृक्ष द्वारा लगे घाव नहीं दिखाई देते, पर भोगी पलकें दिखाई दे जाती हैं और वह कहता है कि मालूम होता है कि बेचारी रोते रोते मरी है तभी तो इसकी पलकें भोगी हैं।

यह सार्थक नाटक मूल में विभिन्न प्रिय कहानियाँ हैं। प्रेम से कोई एतराज या परहेज थोड़े ही है और न प्रेम कहानी के माध्यम द्वारा कुछ कहना अस्वीकार। लेखक चाहे जैसे भी गतिशील बीज प्रस्तुत करे। हमें उसका स्वागत करना चाहिए। कोवल के पुराने लेखन से चौंक कर अन्दर की नई शरारत छोड़ने के पक्ष में मैं नहीं हूँ और इसलिए तीन सुन्दर नाटकों में एक नाटक ऐसा भी है जिसका पुराना लेखन देखकर आम पाठक उसे छोड़ देना चाहेंगे।

अन्तरी दुर्लभता को भूमिका की ढाल से छिपाना कम-से-कम मुझे पसन्द नहीं है। मानव जी ने भूमिका में लिखा है:—

"जीवन को प्रति पहुँचाकर कुछ भी करने के पक्ष में नहीं हूँ (विराट! यह भारत अमेरिका नहीं।) अतः दुःख में मुझसे कुछ भी करते नहीं बनता" "हरँ लगे न कित्तरी रंग खोसा" साहित्यकारों के लिए यह कदाचित् पारस्वत्य देशों में भी कभी लागू न हो सकी। साहित्य के लिए साधना की निरन्तर आवश्यकता है।

भूमिका ही ने 'दो फूल' के विषय में मानव जी ने लिखा है कि वह एक सत्य घटना के आधार पर लिखा गया है। हमें आशंका क्यों हो। आशंका से प्रेरणा ग्रहण करे किन्तु सत्य घटनाओं को बर्नो-बा त्यों रल देना सामयिक (Journalese) महसूस की वस्तु हो सकती है कला की नहीं। कला फोटोग्राफी को नहीं करते। कैमरे पर कच्ची लेंस खूबन करने को करते हैं। इस तरह पाठी के चार नाटकों के लिए मैं भूमिका की कोई सिध्दार्थ स्वीकार करने में अवनम्य हूँ। मैंने नाटकों को पढ़ा है और मैंने उन्हें भूमिका की कमीती पर नहीं बलिक नाटक-शास्त्र की कमीती पर क्या है। तीन खरे उतरे चार खोटे। इसमें लेखक को कोई सिध्दार्थ न होनी चाहिए।



विष्णु स्वरूप

## सृष्टि का रथ

आदिवासियों के एक वर्ग—गोंडों के जीवन का विषय—बिम्बडी एक मल्लू भी देवेन्द्र-सत्सार्थी, अरुनी तेरह वर्ष में लिखी गई पहली कहानी 'अन्न देना' में प्रस्तुत कर चुके थे, अशुभ और चिन्तन के द्वारा वृद्धि पाकर एक नये और बड़े कैबेज पर 'रथ के पहिये' के रूप में सात वर्ष के लम्बे परिश्रम के परिणामस्वरूप अंकित हुआ है।

उनकी दृष्टि इन आदिवासियों की जीवन-प्रणिया में एक 'सांस्कृतिक और प्लामक घाती' के दर्शन कर पाई है। उनकी आशंका भी यथार्थ है कि यहाँ अरुदेलना के कारण यह जमी जागती सम्कृति मोहनजोदड़ो की सभ्यता की भाँति जमीन के नीचे न टप जाए। यही आशंका प्रस्तुत उपन्यास की आचार शिला है। किन्तु साधार्थी की के अनेक निरन्धों और कहानियों की भाँति प्रश्न को केवल टूट, छिठी टोस निष्कर्ष पर पहुँचने के बजाय मायनामय भूतसुलैशों में खो जाने की प्रवृत्ति उनकी इस रचना में भी स्पष्ट है।

कथानक का मोहनजोदड़ो से केवल इतना ही सम्बन्ध है कि गोंड जीवन के महत्त्व को प्रदर्शित करने के लिए पाटक के मन में आचार-भूमि तैयार की जा सके और तुलना द्वारा यह समझना जाय कि 'गोंडों की सहस्राब्दी मोहनजोदड़ो से भी पुरानी कही जा सकती है। जिन्दा इन्वलिड एक उदात्त कनिस्तान से कहीं बग़र होगी, लेकिन इसके लिए उद्वेग के आत्म में काफी दूर तक मोहनजोदड़ो का निरतन निवरण प्रस्तुत करते हुए, यहाँ के कपूटेर के चरित्र को उमाने का प्रयास, ( जिसका कि आगे के कथानक से सम्बन्ध नहीं रह जाता ), पाटक के मन में यह भ्रम उत्पन्न करने के अनिश्चित कि उद्वेग का कथानक यहाँ मोहनजोदड़ो पर ही तो आधारित नहीं है, अन्य मोह उद्वेग विद नहीं करता। इसी प्रकार घनशुभरी के मालगुजार की बायीं के उद्वेगों में आनन्दना से अधिक उल्लास कथाप्रवाद में व्यर्थ कथानक उत्पन्न करता है।

गोंड-जीवन के विरास के अपने मानसिक आदर्शों को लेखक ने दो प्रधान पात्रों में मूर्त किया है। आदिवासियों के प्रति देश के कर्तव्य एवं उनके कलात्मक विरास तथा आर्थिक उद्योग के लिए आवश्यक कार्म-पद्धति की कलना का प्रतिनिधित्व एक आदर्शवादी मुक्त 'आनन्द' करता है; और हमें आदिवासियों की आन्तरिक चेतना का प्रतिनिधित्व एक सम्बेदनशील गोंड सुनती 'रूपी' करती है। इस प्रकार के पात्र यथार्थ न होकर यथार्थ की सम्भावना ही हो सकते हैं, किन्तु भी दोनों पर्याप्त स्वच्छिन्नी हैं। कथानक 'रथ के पहिये' के सभी पात्र विशिष्ट व्यक्ति-सम्बन्ध रख सकते हैं, और कथास के अभाव की बृहत्-सूत्र पूर्ति इनके द्वारा हुई है। शिक्षित गोंड-सुनती रूपी के उद्वेग में सक्रियता ही नहीं, मजबूती भी है—कथानक निश्चित होने हुए प्रेम की मजबूती। साथ ही उसके कलाकार मित्र सोम का एक मान्य गोंड-कथा पुनर्जन के साथ विवाह में परिणत होने का मजबूत सम्बन्ध, दोनों के द्वारा कथानक के वातावरण में सज्जता उत्पन्न की गई है।

कथानक के समानान्तर चलने वाला बड़े सुन्मीया का चरित्र सुलाया नहीं जा सकता। अपनी ध्वजेदार टाटी पर हाथ फेरकर हर बात में अज्ञाना पाक की पसन्द नासन्द की इनकी खोज कम मनोसूत्र नहीं। कथानक मालगुजार घनशान का चरित्र लालाराम की कथानक के परिभाषण में काफी उभरकर आया है।

दुधर के हिन्दी कथा साहित्य में लोक-तरंग के समावेश की प्रवृत्ति स्पष्ट लक्षित होती है, जो कि कलाकार के जीवन से निरन्तर सम्पर्क को सूचित करती है। लोकजीवन के आशा विश्वासों के साथ ही प्रदेश विशेष के रहन-सहन, रीति-रिवाज, चिन्तन-पद्धति आदि विभिन्न जीवन प्रक्रियाओं का यथार्थ चित्रण, कथानक को ताजगी देता है। नागार्जुन के 'बलचनवा' और शिवप्रसाद 'रथ' के 'पहिली गंगा' नये उपन्यासों में इस दृष्टि से मुख्य हैं। 'रथ के पहिले' इस आधार पर निश्चय ही काफी आगे बढ़ा हुआ है। यद्यपि यह बहुत कुछ कथानक के अनुरोध मात्र से सम्भव हुआ है, किन्तु सत्यार्थी जी द्वारा आदिवासियों के और विशेष रूप से हरियाणा प्रदेश के गौड़ जीवन के व्यापक एवं सूक्ष्म निरीक्षण का प्रतिफलन ही इसमें हुआ है। उपन्यास आरम्भ करने से पूर्व लेखक ने साहित्यिक और कलात्मक तकाफे को मानकर उस जीवन का कष्ट उठाकर पुनः विशेष निरीक्षण किया था और इसी कारण वहाँ की प्रादेशिकता को उपन्यास में गुलर पर पाया है। लामबेना की विचित्र प्रथा ( वर द्वारा कन्या के निदिष्ट मूल्य को पूरा करने के लिए निराह के पूर्व एक निश्चित अवधि तक कन्या के पिता की सेवा करना ), करमा नृत्य, सर्पदर्शन के निप को उतारने की अद्भुत प्रणाली आदि के चित्रण ने 'रथ के पहिले' के प्रादेशिक रंग ( regional element and local colour ) को काफी गहरा बना दिया है। फिर भी ऐसे स्थानों पर हृदय को छू सकने वाली मामिकता बहुत कम अर्थों में ही उत्पन्न हो पाई है।

सत्यार्थी जी ने आदिवासियों की सांस्कृतिक प्रगति को मात्र मात्र की सांस्कृतिक प्रगति के एक चिरन्तन गतिशील सत्य के परिपार्श्व में देखने का प्रयास किया है। रथ के पहिले उसी गतिशीलता के प्रतीक हैं। इसकी प्रेरणा का आधार वह गौड़ गीत है जिसमें चन्द्रमा और सूर्य के पहिलों वाले उस चिरन्तन सृष्टि रथ की व्यापक कल्पना है जिसमें दिन और रात के खेल हैं और मानव पुत्र जिसका सारथी है। लेकिन उसकी गतिशीलता के प्रति पूर्व आस्थाग्रान है—“रथ नहीं रुक सकता, कोई रथ से उतर जाय, चाहे कोई रथ पर सवार हो जाय, पहिले चक्कटे रहें, पहिले रुकने न पायें, कभी होले होले, कभी तेज तेज।” इसीलिए सारे उपन्यास के नातावरण में जैसे उन पहिलों की ध्वनि परिध्याप्त है—“रीरीना, रीरीना राजा रीरीना।”



मार्कण्डेय

## चाँदनी रात और अजगर

अशक की रचनाओं के सम्बन्ध में द्विविध प्रतिक्रियाएँ रही हैं। जिनके मन में रूप का अत्यधिक आग्रह है वे मुँह बिचकाकर निमुग्न हो जाते हैं और जो वस्तु के प्रेमी हैं ( कविता और समाचार पत्र के सम्पादकीय से अन्तर न मानने वाले ) वे भ्रष्टा खड़ा कर देते हैं, क्योंकि अशक की प्रस्तुत पुस्तक 'चाँदनी रात और अजगर' का प्रकाशन भी हिन्दी कविता के इसी निराद-प्रस्तुत युग में हुआ है।

१. रथ के पहिले, लेखक—देवेन्द्र सत्यार्थी, प्रकाशक—एशिया प्रकाशन, नई दिल्ली।

इस पुस्तक में पासे सुबचिपूर्ण कवरपृष्ठ और फ्लैप से लगे हुए वातायन से भौकती हुई चौदनी के साथ उदास रोगी-व्यक्ति के रेखा चित्र के बाद कवि का एक मध्य पीठो है और उसके बाद दो भूमिकाएँ । पहली स्वयं अरक की है जो इनकी अन्याय्य भूमिकाओं की तरह दम्पती चर्चा से झोमिल होते हुए भी अपनी कविता की बात को बहुत दृढ़ तक साफ करती है । हाँ, आत्मिक यस्तुपरम्ता या व्यक्तिनादी समाजवाद का जो नया रूप इधर बटुतेगी प्रगति-शील कृतियों या कृतिचारों में परिलक्षित हुआ है और जिसने कृतिचर को थोड़ा और हलफा प्रचारवादी बनाया है, का संकेत हमें इस भूमिका में भी मिलता है । दूसरी भूमिका तासी बोर-दार शब्दावली में अन्धाधुन्ध लिखी हुई तारीफ एवम् परिचय ही मानी जाय तो इसके शायद कवि और आलोचक दोनों को प्रमत्तता होगी । जैसे चौहानजी ने कविता की विषय-वस्तु और शैली दोनों की चर्चा की है । विषय वस्तु में जनवादी होना ही काफी है ! पर शैली के लिए उन्होंने 'फैल', 'पत' और 'महादेवी' की शैलियों से प्रेरणा ग्रहण करके छन्द में नये प्रयोगों की भी सराहना की है । ऐसी अवस्था में छन्द-विधान को संशुद्ध और जटिल कहना कोरा वाग्माल ही लगता है ।

प्रस्तुत कविता, ( जिसे भूमिका लेखक ने गत जीवन के संस्मरणों, अभावों और भाग्य जीवन के स्वप्नों द्वारा सूची कहानी (I) कहा है ) रोग-शय्या पर पड़े व्यक्ति की मानसिक वृत्तियों की संस्मरणात्मक अभिव्यक्ति की एक प्रणाली है । पूर्ण कविता में सजगता की एक युनिटी है, जो अपने में, अपने दुःख में, अपनी आशाओं में मन के पास तक पहुँचने की कोशिश करती है पर जैसे ही उसमें रुमाणी भावुकता का विद्रोही स्वर आता है वह मासूम बच्चे के बनावटी कोष या हवाई उड़ान सी लगने लगती है । एक उदाहरण लीजिए—

बन् महाकवि मैं 'ठापुर' सा  
 औ' इनाम 'नोबुल' सा पाऊँ ।  
 जमुना तट पर शान्ति निकेतन  
 ही सा मैं फिर नगर बसाऊँ ।  
 माता पिता चाहते—बेटा  
 करे परिश्रम जान लोक कर,  
 बैठे कम्पटीशन में औ'  
 यने कलबदर और कमिशनर ।

इस तरह के अनेक स्थल पुस्तक में भरे पड़े हैं जो अत्यन्त आरंभिक हैं—और प्रारम्भिक काव्य गठन और उठान को बीच-बीच में तोड़ते चलते हैं । बीच में संस्मरणों के सिलसिले में जब लेखक पारिवारिक कहानी कहने लगता है तो वह एक अप्रहसित अप्रहसित होती है और यही शायद इसके काव्य-कथा कहलाने का भ्रम भी पैदा करती है । दूसरी बात यह कि इसमें कथा का रस और वर्णन की स्वात्मकता भी नहीं है जो पाठक को बाँधे । स्पष्टतः यह यह टूटी हुई कल्पनाएँ हैं जो लक्षित प्रतीकों की तरह एक कवच नया रूप धरती चलती हैं ।

संस्मरण, अभाव और भागी जीवन के स्वप्न, तीनों ही इस कविता को बुनाई में प्रस्तुत हैं, पर इनका शुष्क अभिव्यक्ति की गहराई में नहीं उतर सका है । जैसा ऊपर संकेत हो चुका है कि कहीं-कहीं व्यञ्जित दुःख, साहस और संघर्ष का अत्यन्त प्रभावोत्साहक वर्णन हुआ है,

जिससे कवि की स्वस्थ मानसिक वृत्ति का पूरा परिचय मिलता है। अन्त में जब अभाव और शोषण से मुक्त होकर जन जागरण का प्रतीभात्मक चित्र आता है तब कविता एकाएक बहुत ऊपर उठ जाती है क्योंकि यहाँ भी प्रारम्भ की भौति अभिव्यक्ति की गहराई अत्यन्त आत्मिक हो उठी है :

सोच रहा हूँ—

यह घसीम बल

परिमिति-हीन समूह शक्ति का,

शोषण से हो मुक्त

पुष्ट हो शर के दल से

एक सूत्र में बँध स्वेच्छा से

पाकर निज आकार भव्यतर

जप होगा मधने को त्वर

बल धरणि का

अश्वर का डर

सरिता सागर

क्या क्या रज न यह लाएगा ।

कहीं-कहीं अभाव का भी मार्मिक चित्र उभरकर सामने आता है, लेकिन सम्पूर्ण रूप से यह लम्बी कविता विस्तार अथवा कथात्मकता के मोह में बिखरकर प्रभावहीन हो गई है।

जहाँ तक माया और शैली की बात है उसमें लच्चाई के साथ दो मत नहीं हो सकते कि अशक की कविताओं में नई कविता के परिमाणित एवम् सहज-शब्द विन्यास का पूर्ण अभाव है।

लगता है जैसे मन्त्रवेदों को छू सकने के लिए कवि के पास शब्द और संगीत दोनों का अभाव है। साफ सुधरे शब्दों की सीड मरोड़ और इनके कतिपय गहन प्रयोगों के साथ टूटे हुए मीटर में जो मनमानी कवि ने की है उससे यह स्पष्ट हो जाना है कि यह शौकिया और कमी-कमी ही कविता लिखता है। न तो वह काव्य की दिन प्रतिदिन अप्रसर होने वाली प्रवृत्ति अथवा शैली के साथ है, न उसे जानना ही चाहता है।

अन्त में यह कहना जरूरी है कि कविता केवल शैली का चमत्कार ही नहीं है, पर कविता घोषणा पत्र भी नहीं है। इन दोनों का स्वस्थ सामञ्जस्य ही किसी रचना को पाठक के हृदय तक पहुँचा सकता है। 'अशक' की प्रस्तुत पुस्तक अपनी स्वस्थ और जागरण काव्य वस्तु के लिए पढी जानी चाहिए और यह भी कहा जा सकता है कि विकास पाठक उममें यह तन भीगेगा भी।<sup>१</sup>



प्रभाकर माचवे

## भारतीय सन्तों की वाणी

'सन्त सुधासार' में बड़े परिश्रम और गहरी श्रद्धा के साथ त्रियोगीहरिजी ने दो गिट्ट (गहूरा और विलोपा), दो जैन मुनि, गोरख (बाघ), नामदेव, कबीर, रैदान और कबीरपणियों और दूसरे नियुक्तियों में १५ वाक्य और सूर्यों की बानी संग्रह की है। साथ ही गुरु बानी में १२ सन्त आदि ग्रन्थ से सम्बन्धित टिप्पणियाँ दी गई हैं जिनमें 'जपुत्री' और जानक से योग प्रतीक तक के पञ्चाशी पदों के सम्पूर्ण अर्थ भी नीचे पाठ शिष्यादि में दिये गए हैं। ऐसे कठिन शब्दों के अर्थ समझाने दिये हैं और हर सन्त के साथ साथ 'चोला पत्रिका' और 'बानी परिचय' भी दिया गया है, जो कि सक्षिप्त है और केवल रस ग्रहण में सदायक दो दस दृष्टि से है।

प्रकाशकीय में कहा गया है कि पुस्तक आध्यात्मिक लुचा की शान्ति की दृष्टि से भी प्रकाशित की गई है। यद्यपि आध्यात्मिक लुचा से हम विशेष संपीड़ित नहीं—क्योंकि लुचा मात्र न जाने किस पाप को करने के लिए उपेक्षित है—और आत्म लाभ की वाशा भी सन्तों को पढ़कर कम ही होती है, फिर भी मन्त्री की की श्रद्धा को देख न लगाते हुए निवेदन है कि पुस्तक पढ़ा भीने टाइप में छापकर ग्यारह रुपये खर्च कर सक्ने वालों से अधिक संख्या में उपलब्ध मुलाम हो सकती थी। परन्तु 'सस्ता' होने पर भी प्रकाशन आरिष्ट प्रकाशन को है। यानी सन्त-भक्त का अनुसरण पूर्णतः करें तो 'व्यवसायान्धकार बुद्धि' का क्या हो? लगता है पाठकों को तो होगा ही, प्रकाशक को भी 'आत्म लाभ' हुआ है। विनोबा ने (पृ० १२ पर) कहा है: "आजकल हमने सार्वजनिक सेवा का एक आडम्बर सा बना रखा है।"

हमें पुस्तक पढ़कर परम सन्तोष हुआ। इतना अध्यवसाय और इतनी व्यापक रस प्रादुर्भाव इधर हिन्दी पुस्तकों में (विशेषतः जल्दी जल्दी में पाठ्य पुस्तकों की तरह बनाये गए संकलन-संग्रहों में) कम मिल पाती है, इसलिए और भी सुख हुआ। केवल सम्पादकजी से हमारा जरा-सा मतभेद जानक, गुरु अर्जुनदेव आदि के पञ्चाशी पदों को हिन्दी मानने पर है। यदि पञ्चाशी भाषा को सम्पादकजी स्वतन्त्र भाषा न मानकर राजस्थानी, मैथिली, अवधी, ब्रज की तरह हिन्दी ही की एक शाखा मानते हों तो बात दूसरी है। लगता है इसमें पञ्चाशी भाषा (विभाषा नहीं) के साथ कुछ अन्वय होता है। हम आशा करते हैं कि 'सन्त सुधासार' का काम त्रियोगीहरिजी चालू रखें और अगले खण्ड में मखिक, चमधर, ज्ञानेश्वर, तुकाराम, एकनाथ, रामदास, दक्षिण के आलदार और तमिल शैव सन्त यथा मखिकधवाचकम्, समधर आदि, तेलुगु वेमना और पोतगा, ब्रह्म बटवेश्वर, कन्वदेव और अम्बा महादेवी, गुजराती 'आली', नरसी मेहता आदि भी उसमें ले आएं, क्योंकि सन्तों के निकट नियुक्त सगुण की रेखा बहुत मनीनी है।

यहाँ पर पुस्तक की अत्यन्त मूल्यवान और मौलिक चीज विनोबाजी की दस पृष्ठ की भूमिका की ओर मैं दर्शन और साहित्य के सभी सुखी मर्मजों का ध्यान आकृष्ट करना चाहता हूँ। विनोबाजी ने लिखा है: "कुछ ज्ञानों नियुक्त निराकार का ध्यान करते हैं, जो सब कल्पनाओं से रहित है। इसका ध्यान करने वाले अकसर 'ओंकार' को पसन्द करते हैं।" ओंकार के विषय में प्रा० गोरे के एक मराठी लेख में २१ ४-४८ को विनोबाजी ने "ॐ नमः सिद्धम्" जैन गुरुओं की छाप है। परन्तु जैन गुरु इतने नम्र थे कि उन्होंने श्रीगणेशाय नमः





इस्लाम और ईसाई मत इसीको मानते हैं। ब्रह्म समाज, प्रार्थना समाज, आर्य समाज इत्यादि आधुनिक समाज सगुण-निराकार की भूमिका पर खड़े हैं।” और (२) “कुछ विचारक और उपासक ऐसे ज़रूर होते हैं जो अपना-अपना आग्रह रखते हैं। जैसे मोहम्मद पैगम्बर सगुण-निराकार मानने वाले थे। यद्यपि नियुंण निराकार का वे निषेध नहीं करेंगे, किन्तु सगुण-साकार का अवरय निषेध करते हुए दीए पढते हैं। वैसे कुरान में बज्रुल्लाह याने ‘अल्लाह का चेहरा’ ये शब्द कई जगह आए हैं, जिनके आधार पर मूर्तिपूजा की अतिशयता का तो बचाव नहीं होगा, लेकिन सगुण साकार का प्रवेश हो जायगा। कुरान का कुल मिलाकर भाव मैं यही समझा हूँ कि मोहम्मद के सामने विहित मूर्तिपूजा खरी है, जिसके साथ उनके अनेक अष्टाचार जुड़ गए हैं, उस सब का वे निषेध करना चाहते हैं। धारिण, ईश्वर का शब्द वे सुनते थे, ‘वही’ उन्हें प्राप्त होती थी, उसमें वे भावित होते थे, उसका उनके शरीर पर असर होता था, कुछ रुह, कुछ प्रभा, कुछ आभास, जो भी कहो, उनके अन्तर-मानस में प्रकट होती थी। यह सब देहधारी मनुष्य कैसे टालेगा ?”

विनोबा के मूल अवतरण पाठकों को मेरे पत्र-व्यवहार की शक्यों को समझने में सहायक हों, इस हेतु से दिये हैं। उन्हें इस अंश को लेकर जो पत्र मैंने लिखा। उसमें ‘बज्रुल्लाह’ (अल्लाह का हाथ) आदि का आधार देकर कुरान में अल्लाह के सगुणपन के विषय में शका व्यक्त की थी।

विनोबाजी ने उतर में जो पत्र लिखा उसका उपयोगी अंश इस प्रकार है जो इसलिये प्रस्तुत किया जा रहा है कि वह विषय को समझ सकने में अधिक सहायक सिद्ध हो सके :—

“सगुण-नियुंण-भेद का मर्म जान सकना याने ईश्वर से प्रवेश ही पाना है। ईश्वर तब केवल अचित्त है, शब्द से परे है। तिस पर भी उसके बर्णन के लिए शब्दों का उपयोग किया जाता है तो ईश्वर वह सहन कर लेता है। विष्णुसहस्र नाम में ईश्वर के दो नाम ही यों दिये हैं—“शब्दातिगः शब्दसहः।”

अक्षर लोग निराकार याने नियुंण, और सगुण याने साकार ऐसा ही मान लेते हैं। पर नियुंण निराकार और सगुण साकार से भिन्न सगुण निराकार भूमिका है। पैगम्बर की यही भूमिका मैं समझा हूँ। मैंने यह नहीं कहा कि वे सगुण साकार को मानते हैं। लेकिन बज्रुल्लाह आदि शब्दों के आधार पर अगर कोई समन्वय करना चाहे तो सगुण साकार के साथ समन्वय हो सकेगा, इतना ही मैंने सूचित किया था। आपने परमेश्वर के जो विरोध कुरान के दिये हैं वे बहुत सारे निराकार होते हुए भी सगुण हैं। जैसे ‘अररब्जाक’ याने रोजी देने वाला। नियुंण किसी को रोजी नहीं दे सकता। नियुंण का बर्णन तो नकार से ही हो सकेगा।

सगुण निराकार मानने वाले जितने होते हैं उनकी भूमिका सबकी एक ही होती है, जो बात नहीं है। उनमें से कोई साकार का निषेध करते हैं। कोई साकार का निषेध करते हुए भी, इन्सान के लिए ही क्यों न हो, साकारवाची शब्द सहन करते हैं। कोई साकार को मानसिक आजार देते हैं। कोई उसको भौतिक रूप देते हैं। कोई उसकी उपासना के लिए मूर्ति भी अशान दशा के लिए मान्य कर लेते हैं। ऐसे सब भेद होते हुए भी ये सारे सगुण निराकारवादी

होते हैं। इस्लाम, ईसाई, रामानुज ब्राह्मी-प्रार्थना समाजी आदि ये सारे जितने भी उपासना-ग्रन्थ हैं सब सगुण भूमिका पर खड़े हैं, ऐसा ही मैं समझता हूँ।

राम, कृष्ण ये शब्द भी मूलतः अमूर्तवादी सगुण शब्द हैं। याने सगुण निराकार हैं। उन पर आकार का आरोपण योंछे से किया गया है। राम याने रमने वाला। कृष्ण याने आकर्षण करने वाला। 'हर हर महादेव' याने अक्षरशः 'द्रव्णाहो अक्षर !' महादेव और अक्षर एक-दूसरे के तर्जुमे समझिए।

जहाँ तक शानदेव का ताल्लुक है, निर्गुण, सगुण और साकार तीनों में वह कोई फर्क नहीं करता है। अक्षर के आकार में सुन्दर रहता है। और सुन्दर में सुन्दरत्व है। हम अक्षर की आकृतियों देखते हैं। उन आकृतियों में हम अक्षर पढ़ते हैं। और उन अक्षरों से हम अर्थ ग्रहण करते हैं। अर्थ निर्गुण है। अक्षर ध्वनि सगुण है। अक्षर-आकृति साकार है। राजा का पत्र हम फाड़ डालते हैं तो राजा का अपमान होता है।

कुरान में एक जगह मुहम्मद ने अपने अनुयायियों से कहा है कि मूर्तिपूजकों के देवताओं की तुम निन्दा मत करो, नहीं तो वे तुम्हारे अल्लाह की निन्दा करेंगे। कोई भी नहीं कहता कि न्यायिचारियों को न्यायिचार की निन्दा मत करो, नहीं तो वे तुम्हारे सदाचार का निन्दा करेंगे। जाहिर है कि इसमें मुहम्मद ने मूर्ति पूजा को 'अधर्म नहीं माना है, बल्कि परधर्म माना है। यह सारी मेरी समझने की दृष्टि है। गीता ने 'ओ३म् तत् सत्' इस महामन्त्र ने निर्गुण, सगुण और साकार का उत्तम समन्वय किया है। उसकी कुछ चर्चा अपने 'स्थित प्रज्ञ दर्शन' में मैंने की है। सगुण निर्गुण उपासना की एकता, जैसी मैं समझता हूँ, 'गीता प्रवचन' में प्रगट की है। मैं नहीं जानता कि इतने से आरम्भ समाधान हो सकेगा या नहीं। आखिर यह अनुभव का विषय है और शब्द-शक्ति की एक सीमा है।''



# परिचय

## खोज की पगड़ण्डियाँ

ले०—श्री मुनि वातिसागर, प्रकाशक—  
भारतीय ज्ञानपीठ, काशी,

प्रस्तुत पुस्तक मुनि वातिसागरजी के शरह लेखों का समग्र है। ये लेख कला, पुरातन एवं यात्रा विषयक हैं।

उपरोक्त लेखों में पहला लेख सबसे बड़ा है। उसमें जैन चित्रकला की प्राचीनता और उसके क्रमिक विकास का विस्तृत विवेचन किया गया है। विद्वान् लेखक ने मुगल काल के पहले की जैन चित्रकला के सम्बन्ध में कई नवीन बातों पर प्रकाश डाला है। दूसरा लेख बौद्ध-धर्माभित चित्रकला पर है। इसमें विविध प्रकार के बौद्ध चित्र तथा उनका तुलनात्मक अध्ययन प्रस्तुत किया गया है। चित्रपटों के सम्बन्ध में मुनिजी के विचार विशेष रूप से ध्यान देने योग्य हैं। सलिल कला विषयक अन्य तीन लेखों में कई शतक तथ्यों पर प्रकाश डाला गया है। छठे, सप्तके और अठारके लेखों में क्रमशः दो वाग्मयों तथा रोहण रोड के एक मकबरे पर प्राप्त विचित्र टग की लेखन प्रणाली की खोज की गई है।

पुस्तक का अन्तिम भाग भौगोलिक तथा यात्रा विषयक है। मुनिजी पर्यटक के रूप में प्रसिद्ध हैं। परन्तु उनका पर्यटन घुमक्कड़ों की श्रेणी में नहीं आता। वह अपनी यात्राओं में

प्राचीन अर्थों का सम्यक् निरीक्षण करते हैं और उनके सम्बन्ध में आश्चर्यक बातें नोट करते हैं। अनेक बार उन्हें मयाकने और बीहड़ स्थानों में भी पुरातत्व की खोज में जाना पड़ा है। प्राचीन स्थलों का प्रत्यक्ष वर्णन मुनिजी ने अपने यात्रा सम्बन्धी लेखों में पट्टी सूखी के साथ किया है। वर्णन शैली रोचक है। इस पुस्तक में बालदा, विंध्याचल, मैहर तथा पाटलिपुत्र के मनोरञ्जक वर्णन मिलते हैं।

पुस्तक में कुछ कमियाँ रह गई हैं। चित्र-कला तथा शिल्प सम्बन्धी आश्चर्यक चित्रों का न होना खटकता है। जिन मुख्य कलाकृतियों तथा भौगोलिक स्थलों के उल्लेख पुस्तक में हुए हैं यदि उनके चित्र दे दिये जाते तो पुस्तक की शोभा और उपादेयता निस्सन्देह बढ़ जाती। ग्रन्थ की भी कुछ गलतियाँ रह गई हैं—विशेषकर व्यक्तियों और स्थानों के नामों की। इस प्रकार की उपयोगी पुस्तक के अन्त में अनुक्रम-णिका का न होना भी खटकता है। लेखक ने 'भ्युक्तिम' के लिए 'आश्चर्य ग्रह' शब्द का प्रयोग किया है। इसके स्थान पर 'समग्रहालय' या 'कलाभवन' नाम अधिक उपयुक्त रहता। आशा है अगले संस्करण में इन कमियों को दूर किया जा सकेगा।

हम मुनिजी का इस उपयोगी पुस्तक की रचना के लिए साधुवाद करते हैं। उन्होंने बड़े परिश्रम के साथ पुरातन और कला सम्बन्धी

सामग्री को अपनी इस कृति में संग्रहीत किया है।

—वृष्णदत्त बाजपेयी

### अर्वाचीन और प्राचीन के परे

के०—गोपीकृष्ण 'गोपेश', प्र०—आर्ट मिस्टर्स, इल्हाहाबाद।

अर्वाचीन और प्राचीन के परे १४ पौराणिक रूपकों का संग्रह है जो रेडियो के लिए लिखे गए हैं। रेडियो रूपक अपनी अजीब सी सीमाओं में पलते हैं, मूर्त होते हैं। बिना कुछ दिए ही नाटककार से उसका भोता सब कुछ देल लेना चाहता है—यह भी वानों से।

पर रेडियो रूपकार को कुछ छूट मिलती है। उसे कुछ और अधिकार मिलते हैं। वह स्वयं एक प्रकार बनकर अपने चरित्रों और भोताओं के बीच में आता है—रूपक के वातावरण और कथासूत्र का परिचय देने, इतिवृत्त को बचाने, संवारने। इतिवृत्त के बीच प्रमुख घटनाएँ, वाणि अमिनय, यातायात, संगीत, ध्वनि आदि से नाटकीय रूप रंजना में बाँपी जाती हैं।

इन रेडियो रूपकों में उक्त सभी मान्यताएँ सफलता से चरितार्थ हुई हैं। इनमें कमी वर्णनकार आनर हमारी समस्त साहित्यिक वृत्तियों जगा देता है और साथ ही साथ वातावरण निर्माण के बीच वस्तुस्थिति पर अपना आलोक फैला देता है, जैसे—'त्रिजया दशमी' में 'सत्यनादी महाराज हरिश्चन्द्र' में, 'नल टम्यन्ती', 'साक्षिनी रूपमज्ज' और 'पालने मे भूले नदलाला' आदि में। दूसरी ओर रूपकार अपने को वर्णनकार के रूप में न लाकर वहाँ स्त्री पुरुष के स्वरों से कार्य लेता है—यह विधान अवेक्षाकृत नाटकीय, सफल और कलात्मक है; जैसे, 'महाराज दिलीप' में, 'महाराज उदय ब्रज से मधुरा में।'

इन समस्त रूपकों का भाव-क्षेत्र हमारी भारतीयता, हमारे आदर्श और हमारी सस्कृति है। रूपकार ने इस मर्यादा को सर्वत्र निभाया है। रूपकार मूलतः कवि है। इस दिशा में यह कृतित्व उसकी प्रथम देन है। कथानक पुराने हैं, इन पर उद्धृत लिखा गया है, लिखा जायगा, क्योंकि यही वह क्षेत्र है, जहाँ हमें आज भी गति मिलती है। इस प्रथम देन के लिए रूपकार साहित्य जगत् की ओर से धाराई का पान है।

डॉ० लक्ष्मीनारायण लाल

### बदलती राहें • मधु

लेखक—यशवन्त, प्रकाशक—साहित्य प्रकाशन दिल्ली।

'यशवन्त-साहित्य' के अन्तर्गत दो उपन्यास 'बदलती राहें' और 'मधु' शामिल हैं। 'बदलती राहें' में लेखक ने कथा का निचोड़ काफी जोरदार शब्दों में भूमिका रूप में पहले दे दिया है। इस उपन्यास में सन् सत्तारन से लेकर आज तक की इस लम्बी अग्रधि पर नजर दी जाकर स्वप्रमूलक आदर्शादिता के जोश में कुछ कहने की कोशिश की गई है। एक पृष्ठ की भूमिका में आत्मा, प्रगति, रूढ़ि और त्याग आदि जिन शब्दों के प्रयोग द्वारा कथा की मयता प्रदर्शित की गई है वे सब अन्त तक पहुँचते पहुँचते निरर्थक सिद्ध हो जाते हैं, जिसके मूल में सूक्ष्म अ-तर्क, विवेचन, करने की शैली और सवेदनात्मक स्थलों की पकड़ का अभाव है।

इतनी विशाल पृष्ठभूमि और इतनी बलत सामयिक समस्याओं को उठाने के पीछे लेखक की सजगता का तो आभास मिलता है, आदर्शादी स्थापनाओं द्वारा उसकी आत्म्या का भी परिचय मिलता है, परन्तु जिस रूप और शैली में यह कथा प्रस्तुत की गई है उसे उपन्यास की शब्दा देने में दिक्कत होती है।

ऐकारान्त सम्बोधनों का प्रयोग और पात्रों का श्रौलों-मे श्रौलें डाल देना अत्यन्त हास्यास्पद हो जाता है। भास यदि निर्जीन न कही जाय तो मशक या व्यङ्गनात्मक भी नहीं है।

‘मधु’ उपन्यास पर नजर पड़ते ही कर पेज का चित्र सामने आता है जो हल्नेपन का परिचायक है। कुछ सम्मतियों हैं और फिर डॉ० राकेश गुप्त की कथा की परिचयात्मक आलोचना। गुप्तजी ने टी० एस० हिल्लिट के एक वाक्य को उद्धृत करके उसे स्पष्ट किया है, पर ‘अधिकारपूर्वक’ नहीं। और उसके जो निष्कर्ष निकाला है वह एक पृथक् विवाद का प्रश्न है। खैर...

तो कथा आरम्भ होती है प्रकृति-वर्णन के साथ और नौ पक्तियों के बाद ही गीत आरम्भ हो जाता है। गीतों की भरमार और स्थलों पर उन्हें रखने के ढंग से ऐसा लगता है जैसे उपन्यासकार और सिनेमा के ‘स्क्रिप्ट’ लेखक में कोई अन्तर ही न हो। अतिनाटकीय-शैली और पौराणिक नाटकों की तरह बालिके, चण्डिके आदि सम्बोधन, अमूर्त अदृश्य में भावरोधक करने वार्तालाप, स्थान-स्थान पर नायिका का अचेत हो जाना आदि उगाने के लिए पर्याप्त हैं।

अन्त में यह कह देना भी आवश्यक लगता है कि प्रतिष्ठित सम्मतिकारों को अपनी उदारता का उस इत तक परिचय नहीं देना चाहिये जिससे कथा साहित्य के पाठकों को गलन और भ्रमपूर्ण मार्ग-निर्देश मिले।

— कमलेश्वर

राजस्थान में हिन्दी के हस्तलिखित ग्रंथों की खोज ( तृतीय भाग )—

एक परिचय

सं०—उदयसिंह भटनागर, साहित्य संस्थान, राजस्थान विश्व विद्यापीठ, उदयपुर

प्रस्तुत पुस्तक में राजस्थान और विशेषकर मेवाड़ के विभिन्न सभ्रहालदों और व्यक्तियों के पास प्राप्त ५०६ ग्रंथों की विवरणात्मक सूची एवं उनके प्राप्त स्थान दिये गए हैं। इन ग्रंथों के रचयिता ३२५ व्यक्ति हैं। ग्रंथों का विवरण अकारादि-क्रम से तीन शीर्षकों के अंतर्गत दिया गया है:—

(क) अध्यात्म, धर्म, दर्शन, भक्ति-सम्प्रदाय, पंथ आदि ८१ ग्रंथ।

(ख) काव्य, साहित्य शास्त्र, इतिहास आदि ६१ ग्रंथ।

(ग) खयात वृत्त, कथा काव्य, जैन-रास, जीवन चरित्र आदि ७६ ग्रंथ।

इस खोज विवरण में कुछ महत्त्वपूर्ण साहित्यिक ग्रंथ प्राप्त हुए हैं। इनमें विशेष रूप से उल्लेखनीय ‘पृथ्वीराज रासो’ की नवीन प्राप्त प्रतियाँ हैं। खोज में सन्पादक को पाँच प्रतियाँ प्राप्त हुई हैं। रासो के संपादन और भाषा के अध्ययन की दृष्टि से इसके विशेष अध्ययन की आवश्यकता है।

दूसरी महत्त्वपूर्ण पुस्तक ‘रामनागर’ है जिसके रचयिता कबीर कहे गए हैं। लेखक ने प्रति का लिपिकाल सं० १३४२ (?) माना है। दस पत्रों में सीमित यह एक छोटी सी रचना है और विवरण में पूरी-की-पूरी उद्धृत कर दी गई है। यदि यह कबीर की प्रामाणिक रचना है तो इसका विशेष महत्त्व है। कबीर की प्रामाणिक रचना न होने पर भी यदि इसका लिपिकाल सं० १३४२ है, जैसा कि संपादक का

अनुमान है, तो इसका भाग एवं लिति की दृष्टि से बहुत महत्त्वपूर्ण स्थान है और इसके अध्ययन की आवश्यकता है।

प्राचीन ब्रजभाषा एवं राबस्थानी गद्य की दृष्टि से वहाँ प्राप्त बार्ताएँ एवं ख्यात आदि महत्त्वपूर्ण हैं, वहाँ कुछ प्राचीन टीका-ग्रन्थ विशेष रूप से भागवत् एवं भगवद्गीता टीकाएँ महत्त्वपूर्ण हैं। अंत में, अत्यंत महत्त्वपूर्ण अंश इसका परिशिष्टांश है जिसमें विभिन्न लिरिकाल के विभिन्न युद्धों में प्राप्त मीरा के अमी तक के प्रकाशित पद्य संग्रहित हैं। इस प्रकार से यह ग्रंथ खोज के निरापेक्षों एवं प्राचीन साहित्य के अध्ययन करने वालों के लिए बहुमूल्य है। इसके लिए लेखक एवं साहित्य-संस्थान बधाई के पात्र हैं।

—मिथिलेश कानि

## रीतिकालीन हिन्दी कविता और सेनापति

खे०—रामचन्द्र त्रिवाणी, पम० ए०; प्रकाशक—विवेकविद्यालय प्रकाशन, गोरखपुर।

सेनापति की रचना 'कवित रत्नाकर' के दृष्ट प्रकाशित हो जाने पर इस कवि के अध्ययन की ओर हमारा ध्यान पहले से अधिक आकृष्ट होने लगता है। पुस्तक परीक्षा सम्बन्धी पाठ्य ग्रंथों में आ चुकी है और इस कारण अनुशीलन की यह प्रवृत्ति अभी तक सोदरेय है और इसका क्षेत्र भी सीमित है। फिर भी सेनापति का आभिर्भावकाल भक्ति-युग एवं रीति-युग के बीच में पड़ता है और इस रचना पर इन दोनों युगों का सम्मिलित प्रभाव है, अतएव, इस कवि के विषय में लिखते समय, अपने दृष्टिकोण की व्यापक एवं संतुलित बनाये रखना अनिवार्य हो जाता है। आलोच्य पुस्तक के रचयिता ने हम प्रश्न ही सभी बातों को अपने

ध्यान में रखा है। इसके तीन तलों में से पहले में रीतिकालीन हिन्दी कविता की विशेषताओं का दिग्दर्शन कराया गया है जो संक्षिप्त होना हुआ भी सुन्दर है। दूसरे खंड में सेनापति के जीवन वृत्त, उसकी रचनाओं तथा उसके व्यक्तित्व का परिचय दिया गया है जो, पर्याप्त सामग्री के अभाव में अनिवार्यतः अधूरा-सा लगता है। परन्तु तीसरे खंड के शीर्षक काव्य-समीक्षा के अंतर्गत लेखक ने कवि की रचनाओं पर प्रायः सभी दृष्टियों से विचार किया है और वह औचित्यपूर्ण भी है। पुस्तक परीक्षार्थियों के अतिरिक्त हिन्दी काव्यशिकों के लिए भी सर्वांग उपादेय है, इसमें सन्देह नहीं।

—प्रशुराम चतुर्वेदी

## महाशयि श्री निराला अभिनन्दन ग्रन्थ

कलकत्ता के साहित्यिकों ने श्री निरालाजी के सम्बन्ध में यह सम्मरण्यात्मक ग्रन्थ प्रस्तुत कर हिन्दी-जगत् का बहुत उपकार किया है। ग्रन्थ के सम्पादक भी बहूना लिखते हैं कि इस कृति की योजना तैयार करने में उन्हें '२५०० मील रेल यात्रा, ५०० मील द्राम यात्रा और ५०० मील पैदल यात्रा करने का अलग-बढ़ा भाग मिला है।' सम्पूर्ण ग्रन्थ के दो भाग हैं। प्रथम भाग के ११४ पृष्ठों में विभिन्न साहित्यिकों द्वारा श्री निरालाजी पर लिखे गए निम्नी संस्मरण शब्द-चित्र और ध्वजा-लिपियाँ हैं जिनमें सर्वश्री बा० गुलाबराय एम० ए०, पं० धीराम शर्मा, पं० बनारसीदास चतुर्वेदी, चन्द्रमुनी ओम्हा 'सुगा', डा० सुनीलकुमार चाटर्गा, पं० गणेशनगेतम शास्त्री, कईयालाल मिश्र 'प्रमाकर', डॉ० सत्येन्द्र एम० ए०, वाचस्पति पाठक, गंगाप्रसाद पाडेय, अमृतनान नागर, देव बनारसी, जयगोपाल शिवगोपाल मिश्र, ज्ञानकीर्तिलाल शास्त्री, रत्नशंकर प्रसाद, मन्त

आनन्द कौटल्यायन तथा उन्वनारायण तिसारी एम० ए० डी० लिट० के सम्मरण, शब्द चित्र एव ध्वाञ्जनियों विशेष रूप से उल्लेखनीय हैं। प्रारम्भ में श्री मैथिलीशरण शुभ, श्रीमती महादेवी वर्मा तथा कुछ अन्य प्रतिष्ठित व्यक्तियों की प्रस्तुत अभिनन्दन ग्रन्थ की आयोजना पर बधाइयों तथा शुभनामनाएँ हैं। श्री निरालाजी के प्रति लिखित दो कविताएँ भी हैं।

द्वितीय भाग के १६६ पृष्ठों में श्री वरमा द्वारा लिखित "कलकता में श्री निरालाजी (१०१ सम्मरण)" हैं, जिसमें लेखक ने श्री निरालाजी के सम्पर्क में आये हुए विभिन्न साहित्यियों और विद्वानों द्वारा लिखित सम्मरणों को एक सूत्र में पिरोया है। इन सम्मरणों में श्री निरालाजी के उस समय के साहित्यिक उत्सर्गों के सघन जीवन की रोचक कहानी है, जब वे कलकता में थे। इन्हें पढ़ने में एक महान् उपन्यास का सा आनन्द आता है क्योंकि श्री अमृतलाल नागर के शब्दों में 'निरालाजी का जीवन किसी भी महान् औपन्यासिक 'हीरो' से कम नाटकीय नहीं।' इनमें सर्वश्री इलाबन्द जोशी, आचार्य शिवपूजन सहाय, पं० परमानन्दशर्मा, बाबू श्यामसुन्दरदास खत्री, पं० शान्तिप्रिय द्विवेदी, आचार्य नन्द-दुलारे वाजपेयी, डा० रामविलास शर्मा, प्रो० रामेश्वरप्रसाद शुक्ल 'अंचल' और यशपाल जैन के सम्मरण उल्लेखनीय हैं।

इस प्रकार सम्पूर्ण ग्रन्थ में ३०० पृष्ठ हैं। इनके अतिरिक्त आर्ट पेज पर छपे छोट्टे-बड़े, सादे और रंगीन १०५ चित्र भी हैं जिनमें कन-पृष्ठ तथा द्वितीय भाग का मुखकृष्ण भी सम्मिलित हैं। ६५ चित्र स्वयं श्री निरालाजी के हैं, अथवा उनसे सम्बन्धित हैं जो विभिन्न अवसरों तथा समयों पर लिये गए हैं। इनके अतिरिक्त श्री निरालाजी के एक पत्र तथा

उनकी कुछ कविताओं की हस्तलिपियों भी हैं। इस सारी प्रचुर सामग्री से यह ग्रन्थ अत्यन्त उपयोगी और उपादेय हो गया है। किन्तु इसमें दो कमियाँ बहुत स्पष्टती हैं। एक, अन्धे कागज की, दूसरी, जिल्द की। यदि यह अन्धे कागज पर छपा और मजबूत जिल्द में बंधा होता, तो अभिन्न टिकाऊ होता।

—श्याममोहन श्रोवास्तव

### प्रेमचन्द के पात्र

सम्पादक—डोमल चौधरी, प्रकाशक—प्रेरणा प्रकाशन, जोधपुर।

हिन्दी आलोचना बहुत से विद्वानों के सम्प्रयत्नी के बावजूद अब भी बहुत वैज्ञानिक नहीं हो सकी है, ऐसा कहना कदाचित् बहुत असंगत न होगा। जिस क्रमबद्ध एवं व्यवस्थित समीक्षा की आवश्यकता, साहित्य के स्वस्थ तथा संतुलित विकास के लिए आवश्यक होती है, उस श्रेणी की समीक्षा हमारे यहाँ अभी पर्याप्त मात्रा में तैयार नहीं हो सकी है। ऐसी स्थिति में जब कोई वैज्ञानिक पदवि पर आलोचना कृति हमारे सम्मुख आती है, तो उसके लिए हमारे मन में श्रद्धा एवं सहायुर्भूति स्वभावतः जाग्रत होती है। 'प्रेरणा' का विशेषांक 'प्रेमचन्द के पात्र' बहुत कुछ ऐसी ही पुस्तक या पत्रिका है। इस में हिन्दी के प्रसिद्ध उपन्यासकार प्रेमचन्द के कथा-साहित्य के प्रमुख एवं महत्त्वपूर्ण पात्रों की पर्याप्त रूप से सुव्यवस्थित समीक्षा प्रस्तुत की गई है। सारी सामग्री को तीन भागों में विभाजित किया गया है, कहानियों के पात्र, उपन्यास के पात्र तथा विशेष। इसमें तीसरा और अन्तिम भाग कदाचित् सर्वाधिक महत्त्वपूर्ण है। इस भाग के अंतर्गत प्रेमचन्द के पात्रों का विशेष अध्ययन कुछ सीमित एवं निश्चित शीर्षकों में किया गया है। ये शीर्षक हैं प्रेमचन्द के स्त्री-पात्र, प्रेमचन्द



के साहित्य में भारतीय जनता का चित्रण, नाम सस्कार का सर्वश्रेष्ठ पुरोहित प्रेमचन्द तथा कथा साहित्य और पात्र ( सम्पादकीय ) ।

मदरस एव रोचकता के आधार पर ही इस पत्रिका में प्रेमचन्द के कुछ विशिष्ट पात्रों का चयन किया गया है। चरित्रों का अध्ययन मनोवैज्ञानिक एव सामाजिक दोनों ही दृष्टिभूमियों में हुआ है, फिर भी इस अध्ययन को अधिक गहरा एव विस्तृत बनाया जा सकता था, इसमें कोई सन्देह नहीं, कुछ पात्रों की समीक्षा सात पात्र नहीं हो पाई है। उदाहरणार्थ, 'प्रेमाश्रम' में लाना प्रमाश्रम का चरित्राध्ययन अपेक्षाकृत हल्के ढंग से हुआ है। समीक्षा भी विशुद्ध साहित्यिक शैली में व बहुत से स्थानों पर अंग्रेजी शब्दों या मुहावरों के प्रयोग आरात्तित्वक कहे जा सकते हैं। सम्पादकीय में, जिना हिन्दी पर्याय दिने हुए 'प्रोन्ट', 'माउथगोश', 'ब्रैक', 'निहिलिस्ट', 'बयटल ऑफ स्टिम्प', 'मिपेशन ऑफ प्लॉट' तथा 'फेड्रेट' जैसे-अपेक्षाकृत अतिरिक्त एव विशिष्ट अर्थ देने वाले शब्दों का प्रयोग बहुत उचित नहीं कहा जा सकता। इसी प्रकार कहीं कहा अहिदी कथा साहित्य सम्बन्धी हल्के अज्ञान का परिचय मिल जाता है। उदाहरण के लिए, अन्य सम्पादकीय में ही शब्द के 'श्रीमत्' की राजलक्ष्मी को देवतास से सम्बद्ध बताया गया है। इसके अतिरिक्त विशिष्ट पात्रों का अध्ययन उदास्य कर देने वाले निश्चयों में, विगत वस्तु तथा शैली दोनों के ही दृष्टिकोण से अधिक गम्भीरता अपेक्षित है।

फिर भी इन सब कमियों के बावजूद, इतना सुन्दर एव सुगमस्थित त्रिपेक्षक निकालने के लिए, 'मेरु' का सम्पादक तथा लेखक भयदल, जो अपेक्षाकृत बहुत कम व्यक्तियों में सीमित है, प्रेमचन्द के पाठकों तथा आलोचकों की बधाई का पात्र है। आशा है कि भविष्य में इस पत्रिका के माध्यम से हमें हिन्दी आलोचना के अन्य

क्षेत्रों में भी विशिष्ट, वैज्ञानिक तथा अधिक गम्भीर अध्ययन उपलब्ध हो सकेंगे।

—रामसरूप चतुर्वेदी

## अग्रन्तिक्रा : काव्यालोचनांक दिप्ययो : जगदीश गुप्त

'अग्रन्तिका' के नववर्ष प्रवेश के अग्रपर पर प्रकाशित काव्यालोचनांक उसकी प्रगति के पथ में एक निश्चित सीमाचिह्न के रूप में स्मरणीय रहेगा, यह असदिग्ध है, किन्तु इसके अतिरिक्त साहित्य-समीक्षा के विस्तृत क्षेत्र में उसका क्या महत्त्व है, यह अधिक विचारणीय है। प्रस्तुत अंक की सामग्री का संकलन तीन खण्डों में, जिन का प्रकाशकत्व सफलता से देखने पर ही सम्भव होता है, तीन दृष्टियों से किया गया है। पहले खण्ड में दस लेख हैं जिनमें संस्कृत काव्य शास्त्र के सुपरिचित अलंकार, रस, रीति, वनोक्ति इत्यादि सम्प्रदायों से सम्बद्ध समस्याओं का विवेचन मिलता है। इन लेखों में कई लेख पाण्डित्यपूर्ण हैं, परन्तु 'साधर्म्य अथवा उपमा' शीर्षक डॉ० श्रीमप्रकाश का लेख विशेष रूप से उल्लेखनीय है। 'ध्वनि' जैसे अनिर्धार्य महत्ता के सिद्धान्त की उपेक्षा इस खण्ड में चिन्त्य प्रतीत होती है।

दूसरे खण्ड की सामग्री को ऐतिहासिक दृष्टिकोण से संकलित किया गया है। विद्वत् चरित्रों से लेकर हिन्दी काव्य की अत्याधुनिक प्रवृत्तियों तक का इसमें समावेश है। बदलती हुई काव्य-परम्परा का परिचय देने के अतिरिक्त काव्य की आलोचना के क्षेत्र में और विशेषकर काव्य की समस्याओं तथा मूल्यों के विवेचन में इस ऐतिहासिक दृष्टि की कोई सार्थकता विद्वत् नहीं होती। वीर काव्य तथा प्रेममार्गी काव्य के प्रतिनिधित्व के सर्वथा अभाव में इसे पूर्ण भी नहीं कहा जा सकता। यद्यपि इस ऐतिहासिक क्रम को पूर्ण

वनाने के लिए ही कुछ ऐसे लेखों का भी संग्रह इसमें कर लिया गया है जो अरु के उच्च स्तर को सदा नीचे ले आते हैं। 'हिन्दी के वृहत्तम—सर तुलसी और बरौर'—तथा 'भारतेन्दु हरिश्चन्द्र' जैसे लेखों को अन्य वहाँ अधिक भ्रष्टतर लेखों 'रीतिवाला का नया मूल्यान्त' (दिनकर), 'प्रपञ्चाट की दार्शनिक पृष्ठभूमि' (केसरी कुमार) आदि के साथ समझीत देकर आश्चर्य होता है।

तीसरे और अन्तिम खण्ड में सभार के कुछ विशिष्ट आलोचकों के सिद्धांतों के विषय में परिचयात्मक लेख समझीत हैं। इसमें भी रिचर्ड्स तथा सार्स के दृष्टिकोण का अभाव लक्ष्य है। 'इलियट की आलोचना प्रयाली' शीर्षक लेख इलियट के काव्य सिद्धान्तों के महत्व को देखते हुए अपर्याप्त प्रतीत होता है। 'हिन्दी आलोचना : अगला कदम' में डॉ० देवराज ने जो हिन्दी आलोचना में 'मौखिक और परिपक्वता' की कमी की ओर इशारा किया है वह किसी प्रकार भी उपेक्षणीय नहीं। इस प्रश्न को यदि अवन्तिका का आलोचनाक तक ही समाप्त न कर के आगे भी उठाये तो अधिक भ्रष्टकर होगा।

यत्र तत्र शक्तिचित् अभाव के बाद भी 'सुभाषु जी' जैसे हिन्दी के प्रतिष्ठित आलोचक के सम्पादन में प्रकाशित 'अवन्तिका' के इस विशेषांक का स्थागत होना चाहिए। निवृत्ताओं को स्वीकार करते हुए जिसे सम्पादक ने 'एक प्रयत्न मात्र' कहा है वह वस्तुतः अनेक दृष्टियों से एक सफल और सशक्त प्रयत्न है।

—जयदीश युत

### 'नवनीत' दीपावली विशेषांक

नवनीत का दीपावली विशेषांक विशेष आकर्षक है। लेख, कहानी, कविता, प्रवचनों का सफल विविध विषयों को दृष्टि में लेकर

किया गया है। वैज्ञानिक, साहित्यकार, कहानीकार, कवि, चित्रकार, गायक अपनी कवि के अनुसूल 'इस सचयन' में से कुतूहल कुछ पा लेता है। एक ओर समीपत मौलाना अनुसूलकलाम आजाद की 'शुजर चुकी फस्ले बहार' है तो दूसरी ओर हिंसक पशुओं का साम्राज्य भी है --।

हिन्दी, बंगला, मराठी के सुप्रसिद्ध लेखकों की रचनाओं के अतिरिक्त रूसी, फ्रेञ्च, अंग्रेजी, स्पेन के विख्यात लेखकों की, जिनमें श्री मेक्सिम गोर्की, रोम्या रोजॉ, बर्टेड रसेल प्रमुख हैं, कहानियाँ भी हैं। एक ही स्थान पर विभिन्न प्रान्तों, विभिन्न देशों के साहित्य से हमें परिचय मिल जाता है। नवनीत हिन्दी पाठक की अभिवृत्ति को सुसङ्कृत बना रहा है, इसमें सन्देह नहीं।

—उमा भवनागर।

### 'पांचजन्य' (अर्थ अंक)

'पांचजन्य' का अर्थ अरु हिन्दी में अर्थ शास्त्रीय सिद्धान्त और आधुनिक अर्थ-नीतिशास्त्र पर विचार करने वाला शायद पहला प्रकाशन है जिसमें कई मतों के लेखकों को एक साथ स्थान दिया गया है। यही इसका गुण भी है और इसकी कमजोरी भी।

सम्पादकों के अनुसार भारतीय अर्थ-व्यवस्था की प्रगति के लिए उसना 'अध्यात्मीकरण' होना आवश्यक है। इस अध्यात्मीकरण का समर्थन जिन लेखों में किया गया है उनमें से श्री कुन्दन राजा का 'अर्थ सिद्धान्त : भारतीय दृष्टि में', श्री रामचन्द्र तिवारी का 'मार्क्सवाद की वेदान्तीय समीक्षा' और श्री कुमारप्पा का 'नियोजन का गांधीवादी दृष्टिकोण' नामक लेख उल्लेखनीय हैं। इसमें सन्देह नहीं है कि सर्वोदय का अर्थशास्त्र परिचामी अर्थशास्त्र को भारत की

एक नई देन है और सर्वोदय अर्थशास्त्र की बहुत सी बातें सिद्धान्ततः वाणी लोग मानने लगे हैं। लेकिन अभी तक निजी ने भी अन्तर्राष्ट्रीय आर्थिक परिस्थितियों और आन-श्यताओं की पृष्ठभूमि में सर्वोदय या अभ्यात्मवाद पर विचार नहीं किया है। इस विषय पर भी दो एक लेखों को सम्मिलित कर लेने से अंक का महत्त्व बढ जाता।

अक के सबसे महत्त्वपूर्ण लेख भारत की पंचवर्षीय योजना पर हैं। विशेषतः भी अघौलिया और भी सी० के० आर० वी० राय के लेखों में योजना का उचित और चारमिंत विवेचन किया गया है। हिन्दी में योजना का देता गम्भीर अभ्यन अन्यत्र नहीं है। सोवियत

अर्थनीति पर भी पीटर वाइलस का लेख अपने विषय पर नई सामग्री प्रस्तुत करता है।

अनुवादों की माया में अधिक सावधानी बरतनी चाहिए थी। 'पर्ज' के लिए 'शुद्धि' शब्द का प्रयोग अभीत्पादक है। एक ही वाक्य में 'टैक्स' और 'कर' नहीं होने चाहिए थे। 'ट्रेड युनियन' का अनुवाद आसानी से हो सकता है, लेकिन उसे व्यों का लो रहने दिया गया है। 'कंसेट्रेशन कैम्प' के लिए 'सामूहिक अम सिद्धि' लिखना हास्यप्रद है।

आरम्भ की कविताएँ न होती तो अशुद्धा या !

—मुरतगस श्रीवास्तव

# प्रत्यालोचना

श्री सभ्यारक 'आलोचना',  
इलाहाबाद

मायवर महोदय,

आलोचना में मेरी पुस्तक 'व्यक्ति और राष्ट्र' की डॉ० लक्ष्मीसुन्दर वाष्ण्येय लिखित आलोचना पढ़ी। अन्य बातों में बहुत सा मतभेद होने पर भी डॉ० वाष्ण्येय का आलोचक के स्वतंत्र विचार रखने का अधिकार है, उनमें मैं कुछ नहीं बहूँगा। उसमें केवल एक बात पर स्पष्टीकरण में देना चाहता हूँ। विद्वान् आलोचक ने शबा उठाई है कि मैं मराठी की बात हिन्दी में अधिक करता हूँ, पता नहीं हिन्दी की बात मराठी में करता हूँ या नहीं। कुछ तथ्य अपनी स्थिति स्पष्ट करने के लिए रख दूँ।

प्रभाकर मानवे ने हिन्दी लेखकों के परिचय, उनकी रचनाओं के अनुवाद, उनके साहित्यिक मत आदि के विषय में अत्र तक मराठी पत्र पत्रिकाओं में बितना लिखा है, उसे पुस्तककार द्वारा जाय तो ५०० पृष्ठों की पुस्तक अवश्य होगी। उनमें से कुछ महत्त्वपूर्ण रचनाओं के प्रकाशन की तिथि और नामोल्लेख कर देना पर्याप्त होगा :

क्रमांक	नाम	प्रकाशन तिथि
(१)	हिन्दी साहित्यिकाची प्रभावक : शुतक्नु, महावीरपसाद दिवेनी, प्रेमचन्द पर विरोध लेख	१९३७
(२)	दीपावली के ललित कला विशेषांक के कई अनुवाद : सुमित्रानन्दन पन्त, प्रेमचन्द आदि	१९३६
(३)	१९४० के हिन्दी साहित्य	१९४०
(४)	राहुल सांकृत्यायन (व्यक्तिचित्र)	१९४३
(५)	वैनेन्द्रकुमार का 'त्याग पत्र'	१९४१
(६)	'निराला' और 'अज्ञेय' (रेखाचित्र)	१९४७, १९५१
(७)	'साहित्य प्रवाह' भारतीय साहित्य संस्कृति,	} १९३६ से १९४८ तक
(८)	उपवनातील वारें इत्यादि नियमित स्तम्भ	

विजयदशमी

(६) हिन्दी साहित्याचा इतिहास

१९५२

अशक, यशपाल, अमृतराय की कहानियों के अनुवाद भी छापे ।

पुस्तकों के अनुवादों का जहाँ तक प्रश्न है, उपन्यासों में 'गोदान' का एक मराठी अनुवाद मैंने 'रिवाज' किया, 'शेखर' का अनुवाद एक मित्र से करा रहा हूँ, 'बाल्यभट्ट की आत्मकथा' प्रो० तारा पोद्दार, नागपुर, मेरी सहायता से करना चाहती हैं । हिन्दी नाटकों में से मराठी में शायद ही कोई अनुवाद रुचे, डॉ० रामकुमार वर्मा का 'चाबमिया' हुआ है । कविता का अनुवाद कठिन है, कुछ मैंने किया है । एक सज्जन कल्याणराय ने समूची 'भारत भारती' चार वर्ष पूर्व भारती में समश्लोकी अनूदित की थी, पर प्रकाशक नहीं मिल पाया । प्राचीन ग्रन्थों में से 'दुलसी रामायण' का 'सुश्लोकमानस' अनुवाद श्री रणदेवी ने किया है । निवेदन इतना ही है कि इस नियम में कुछ जानकारी प्राप्त करके वह व्यर्थ प्रहार मुझ पर किया जाता तो अच्छा होता । आशा है कि वह व्यर्थ नहीं है और हिन्दी भाषियों की सर्वसामान्य अग्र्य भारतीय भाषाओं के विषय में अज्ञता मात्र है ।

—प्रभाकर माचवे



## प्राप्ति-स्वीकार

- १ मानस में रामकथा : डॉ० जलदेव प्रसाद मिश्र, वगीश हिन्दी परिपद, बलुक्ता । २. मादस की रामकथा : परशुराम चतुर्वेदी, वितात्र महल, प्रयाग । ३. आचार्य चाणक्य : जनार्दन नागर, साहित्य संस्थान, उदयपुर । ४. मुनिया की आदो, महल और मजान : हनुमाफ : यशदत्त शर्मा, आत्माराम एण्ड सन्स, दिल्ली । ५. पंजाब की कहानियाँ : बलवन्त सिंह, लहर प्रकाशन, प्रयाग । ६. खोमड़ी का मांस : देशरामचन्द्र वर्मा, प्राची प्रकाशन, बलुक्ता । ७. प्रगतिशील साहित्य के मानक : डॉ० रागेय राघव, सरस्वती पुस्तक सदन, मोदी कटरा, आगरा । ८. डॉ० सुरज के बीरन, बाजत आवे डोल : देवेन्द्र सत्याधी, एशिया प्रकाशन, नई दिल्ली । ९. राजवाडा : देवेशदास, आत्माराम एण्ड सन्स, दिल्ली । १०. वितस्ता की लहरें : लक्ष्मीनारायण मिश्र, आत्माराम एण्ड सन्स, दिल्ली । ११. कबीर साहित्य और सिद्धान्त : यशदत्त शर्मा, आत्माराम एण्ड सन्स, दिल्ली । १२. चीनी जनता के बीच : डॉ० जगदीशचन्द्र जैन, पी० ए० हाउस, बम्बई । १३. संताप : बालकृष्ण बल्लुवा, नरेन्द्र बुक-डिपो, कानपुर । १४. हिन्दी प्रेमालोकक काव्य : डॉ० कमल कुलश्रेष्ठ, चौधरी मानसिंह प्रकाशन, अजमेर । १५. मन्त्री की बानो, फिदाक : ला जर्नल प्रेस, प्रयाग । १६. आँसों में, बन्दना के बीच : हरिकृष्ण प्रेमी, आत्माराम एण्ड सन्स, दिल्ली । १७. धर्म की धुरी; अपना पराया : राजा राधिनारमण प्रसाद सिंह, राजेश्वरी साहित्य मन्दिर, पटना । १८. परिभाषक की प्रजा : शान्तिप्रिय द्विवेदी, हयिडपन प्रेस, प्रयाग । १९. उर्दू और उसका साहित्य : गोपीनाथ अमन, राजकमल प्रकाशन, दिल्ली । २०. उर्दू और उसका साहित्य : पूर्ण सोमसुन्दरम्, राजकमल प्रकाशन, दिल्ली । २१. भारतीय शिक्षा : डॉ० राजेन्द्रप्रसाद, आत्माराम एण्ड सन्स, दिल्ली । २२. वैष्णव धर्म : परशुराम चतुर्वेदी, विदेक प्रकाशन, प्रयाग । २३. नये नगर की कहानी : रानी, आत्माराम एण्ड सन्स, दिल्ली । २४. रोते हैं, हँसते हैं : हरिशंकर परसाई, सुयमा साहित्य मन्दिर, जवलपुर । २५. संघर्ष के बाद : विष्णु प्रभाकर, भारतीय ज्ञानपीठ, काशी । २६. पदों के पीछे : उदयशंकर मट्ट, मसिजीवी प्रकाशन, दिल्ली । २७. अन्तरिम क्षतिपूर्ति योजना; प्रयाग दर्शन : List of technical terms प्रकाशन विभाग, केन्द्रीय सरकार, दिल्ली । २८. सार्थवाह : डॉ० मोतीचन्द, राष्ट्रभाषा परिपद, पटना । २९. हर्षचरित : डॉ० बाबुदेवशरण अग्रवाल, राष्ट्रभाषा परिपद, पटना । ३०. माँ दुर्गे : हरिनारायण मैणवाल, ला जर्नल प्रेस, प्रयाग । ३१. गद्य-पद्य : सुमित्रानन्दन पन्त, साहित्य भवन प्रयाग । ३२. महावीर बाणी : डॉ० देवेशदास, जैन महामण्डल, वर्धा । ३३. भगवान् महावीर और उनका सुकिमार्ग : श्रुपमदास रॉय, जैन महामण्डल, वर्धा । ३४. चिनगारियाँ : ताराचन्द्र एल० बोडारी, जैन महामण्डल, वर्धा । ३५. हन्द्र धनुष : श्री हरिशंकर, हिन्दीपीठ, बम्बई । ३६. स्ताब्धिन : राहुलसाह्यायन

पी० पी० हाउस, कम्बई । ३७. विघ्नध-संग्रह : डॉ० ह० प्र० द्विवेदी, डॉ० श्रीकृष्णलाल,  
साहित्य भवन, प्रयाग । ३८. महाशक्ति भूषण : भगीरथ प्रभाद दीक्षित, साहित्य भवन, प्रयाग ।  
३९. प्रेत चीखते हैं : राजेन्द्र यादव, प्रगति प्रकाशन, दिल्ली । ४०. परेड माठएड : हुंसराज  
रहवर, आत्माराम एण्टरप्राइज, दिल्ली । ४१. साहित्य साधना की शृंगारभूमि : मैरवनाथ मत्त  
शनिगीट, पटना । ४२. तुलसीदास - स्नेह ओम्हा, साहित्य संस्थान, उदयपुर । ४३. चाफ्लेट :  
उष, टाइटन ग्रुप, कलकत्ता । ४४. भाटी का सल : रामरुधार सिंह, प्र० दिनेशसिंह बायीं ।  
४५. चार क चार : कमल कोशी, निमा प्रकाशन, चम्पौरपुर । ४६. जिन्दगी के अनुभव :  
नमिता लुम्बा, सेन्ट्रल बुकडिपो, प्रयाग । ४७. हर दक्षिणा : सन्तराम वत्स्य, आत्माराम  
एण्टरप्राइज, दिल्ली । ४८. मानिनो गोपा, शृंगार विद्योतिनी : हरिनारायण मैथवाल, ला वर्नल  
प्रेस, प्रयाग । ४९. पत्थर के देवता : ए यूरोपीय लेखक, प्राची प्रकाशन, कलकत्ता ।



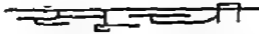
न-सामाप्त  
डॉ. धर्मवीर भारती, डॉ. रघुवंश  
डॉ. वज्रेश्वर वर्मा, श्री विजयदेवनारायण साही  
सहकारी सम्पादक  
श्री क्षेमचन्द्र 'सुमन'

३

साहित्यकार और उनका परिवेश  
विश्व-उपन्यास-साहित्य का क्रमिक विकास और भविष्य  
मराठी रस-मीमांसा : नई दिशाएँ  
साहित्य की नई मर्यादा  
वेद में गूनि-कान्य का उद्गम  
वीरगाथा का विरोध क्यों ?  
सन्त-सम्प्रदायों की राजनीतिक परिस्थिति

सम्पादकीय  
इलाचन्द्र जोशी  
प्रभाकर माधवे  
डॉ० धर्मवीर भारती  
बलदेव उपाध्याय  
श्री दत्त<sup>१</sup> पावडे  
सिकारी





▲ सम्पादकीय

—साहित्यकार और उष्ण परिवेश १

▲ निबन्ध

—विश्व-उपन्यास-साहित्य का क्रमिक विकास और भविष्य :

इलाचन्द्र जोशी - - - ६

—भारती रस-मीमांसा : नई दिशाएँ :

प्रभाकर माधवे - - - १७

—साहित्य की नई प्रवादा :

डॉ० धर्मवीर भारती - - - ३६

—वेद में गीति-काव्य का उद्गम :

मलदेव उपाध्याय - - - ६८

▲ अनुशीलन

—वीरगाथा का विरोध क्यों ? :

चन्द्रबली पायटे - - - १९

—सन्त-सम्प्रदायी की राजनीतिक

परिणति : रामचन्द्र विवारी १९

▲ मुक्त्यांकन

—आधुनिक हिन्दी-काव्य का एक विशिष्ट

आध्यात्मिक स्वर :

डॉ० जगदीश गुप्त - - - ७४

—माता भूमि, डॉ० भगवत शरण

उपाध्याय - - - ८४

—सार्धवाह : वामुदेव उपाध्याय ८६

—जिप्सी - गंगाप्रसाद पाण्डेय ९१

—दरिनी हिन्दी का उद्भव और विकास :

भाऊबदल जायसवाल - - - ९६

—साहित्य शास्त्र की तुलनात्मक विवेचना

और इतिहास :

परशुराम चतुर्वेदी - - - १००

—मध्यकालीन हिन्दी कवयित्रियों :

डॉ० शैलकुमारी - - - १०३

—निराशावादी यथार्थ और कल की आशा :

राजेन्द्र पार्व, मोहन राकेश १०६

—सन्त-काव्य का अध्ययन :

डॉ० शिलोकीनारायण शीरिष १०९

—शिक्षा, साहित्य और जीवन :

मोतीसिंह - - - ११९

—भूषण का जीवन-वृत्त और साहित्य :

प्रभुदयाल मीतल - - - १३४

—विरवर्षम दर्शन पर एक दृष्टि :

डॉ० आचार्यसाद मिश्र - - - १३८

—हमारे साहित्य में हास्यरस :

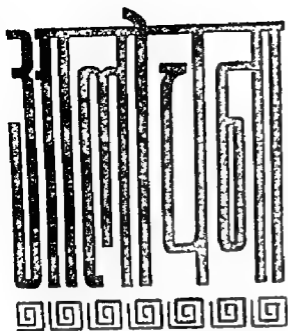
केशवचन्द्र वर्मा - - - १२२

—कवि आरमो की काव्य साधना :

माया मटनागर - - - १२३

▲ परिचय - - - १२५

▲ प्राप्ति-स्वीकार - - - १३०



## साहित्यकार और उसका परिवेश

सम्भवतः मरिच्य के इतिहासकार कहेंगे कि हम ऐसे युग में पैदा हुए जब गास्तगानी, एर रहस्यवादी आस्था, वैज्ञाना, और शायद विनाश-मय बी मिली-जुली भावनाओं के गाय, अपने ऐतिहासिक व्यक्तित्व के अन्वेषण में लगे हुए थे। इनके पहले हमने इतिहास को केवल मुठों की कथा के रूप में पढ़ा था। कभी-कभी हमने अनुभव अपने ऊपर इतिहास की प्रक्रिया का भी अनुभव किया था। किन्तु स्वतन्त्रता के बाद, योप और अमरीका के बढने हुए तनाव के बीच इडात् हमने अनुभव किया कि इतिहास के कार्यों की घण्टियों हमारे लिए भी बज रही हैं। इसका युग नहीं रह गया कि इतिहास हम पर अमल करे; समय की चकाचौंध करने वाली मॉग थी कि हम इतिहास पर अमल करें। एक चुनौती, और सम्भवतः आत्मरक्षा की आश्चर्यरता ने हमें चौका दिया कि केवल मुठों के लिए ही 'ऐतिहासिक' होना योग्य नहीं है। इतिहास ने हमें आत्म-मात् कर लिया। जिस वस्तु का हम स्वर्ण करते थे, जिस हवा में हम साँस लेते

## सम्पादकीय

गे, जिन पृष्ठों को हम पढ़ते-लिखते थे, जिन शब्दों को हम गढ़ते थे, तबमें एक ही प्रश्न ध्यात हो गया—हमारा ऐतिहासिक व्यक्तित्व क्या है।

बीसवीं शताब्दी के द्वितीय अर्धशताब्दी के आरम्भ होते ही हमारे विचारों से यह प्रश्न बड़े वेग से आ टपटाया। यह नहीं कि यह प्रश्न नया था। सुभा-फिराकर हर युग अपने विचारकों और साहित्यकारों से यही प्रश्न पूछता है। परन्तु हर युग में उसका स्वरूप भिन्न होता है। साहित्यकार के लिए उस प्रश्न का रूप रोज निकालना और उसका उत्तर देना, यही सबसे बड़ा उत्तरदायित्व होता है। हो सकता है कि उसका सादा जीवन अनपूछे प्रश्न का ही उत्तर देने में समाप्त हो जाय—इस दशा में साहित्यकार के समकालीन उसे समझ ही नहीं पाते। कभी-कभी कोई महान् प्रतिभा ऐसी भी जन्म लेनी है कि उसका उत्तर शताब्दियों तक गद्दी और बूँजने वाला बना रहता है। ऐसा हतना कम होता है कि साधारणतः इसकी आशा करना या इसके लिए तैयारी करना व्यर्थ ही होता है। यह भी सम्भव नहीं है कि कोई साहित्यकार अपना सादा जीवन केवल इसी

अन्वेषण में जाता है कि प्रश्न असल में क्या है और किस रूप में पुछा जा रहा है। शायद हम ऐसे ही युग से गुजर रहे हैं। एक ओर तो अप्रत्याशा और स्पष्टता के साथ तीली अनिर्वायता है : युग के प्रश्न को वाणी देनी ही होगी। दूसरी ओर मन को पथरा देने वाला यह अनुभव, कि कभी भी हमारे लिए यह प्रश्न और उसका उत्तर, इतना घुमावदार, धुँधला और अनिश्चत नहीं था।

हिन्दी और अन्य प्रान्तीय भाषाओं में छोटे साहित्यकारों की मारी मीड, जो अपना मार्ग ढोलेलता हुई-सी देखती है, इसी स्थिति का कारण और परिणाम दोनों ही हैं। प्रश्न का स्वरूप स्थिर बनने में हम सफल होंगे या नहीं, या हमारा उत्तर सटीक होगा या नहीं, केवल इस कसौटी पर आज के साहित्यकार को बसना गलत होगा। क्योंकि समस्या सारे देश की है, और उसके कारण संसार-भर में व्याप्त है। हमारे समकालीन साहित्य की निर्णयात्मक कसौटी इस बात में है कि कितने साहस और ईमानदारी के साथ हमारे साहित्यकारों ने प्रश्न को पूछने की चेष्टा की है।

ईमानदारी और साहस—क्योंकि वस्तुतः हमारे साहित्यकारों में अभाव ईमानदारी का नहीं है। देलना यह है कि क्या हमारा साहस भी ईमानदारी के बराबर है? क्या हमारे लेखक अपने को, अपनी शक्ति, अपनी स्वाति, सम्मान, सम्भवतः अपने विवेक को भी, हमारे चारों ओर घिरने वाले अन्वकार को भेदने के लिए दौरे पर लगाने को तैयार हैं, ताकि वे उस प्रश्न का स्वरूप देल सकें जिसका उत्तर हमें देना है? और उससे भी आगे, इसका पता लगा सकें कि कोई उत्तर दिया भी जा सकता है या नहीं? आज के लेखक ने अपने गहन उत्तरदायित्व को किस हद तक निभाया है, और कहाँ तक उसने हिम्मत हार दी है, इस पर

निश्चय देने के पूर्व हमें उस परिवेश को भी देखना होगा जिसका पाश उसके चारों ओर है। साथ ही हमें समाज के उन अंगों को भी ध्यान में रखना होगा, जिनके ऊपर आज युग के नेतृत्व का भार है। युग के अभिशाप अपना यरदान को लेखक सके साथ मिलकर ही भेसता है, इसमें सन्देह नहीं।

योरप के लेखकों के सामने जो प्रश्न है, उसका स्वरूप बहुत तीखा और दर्दनाक है। दूसरे महायुद्ध के पहले, स्पेनिश यह युद्ध के समय ऐसा लगा कि सभी कठिनाइयों का अन्तिम हल निकल रहा है। वाम और दक्षिण, उग्र और उदार के बीच की सीमा-रेखा टूटती-सी मालूम पड़ी। उत्साह और आशा के प्रवाह में जीवन के मूल्यों में समन्वय होता-सा जान पड़ा। प्रश्न सीधा और सरल हो गया : जनतन्त्र बनाम तानाशाही। यह एक महान् अनुभव था किन्तु दूसरे महायुद्ध ने यह सिद्ध कर दिया कि यह क्षणिक समन्वय इन्द्रजाल ही था। आज योरप के लेखक के सामने स्वतन्त्रता के प्रश्न से भी अधिक आदिम, अधिक गहरी और अधिक उलझी हुई समस्या है। एक भयंकर नेतावनी है : क्या मानव विवेका—क्या वह जी भी सकेगा या नहीं? यह सत्य है कि योरप के लेखक के उस दर्द का अनुभव हमने नहीं किया है, क्योंकि जित्त तरह उसके अपने एक एक कणके टूटे हैं, बिस तरह उसके एक एक मूल्यों में विखटल हुआ है, वह हमारे लिए बहपनातीत है। भारत का अधिकांश दिचरशील वर्ग इस पक्ष में होगा कि योरप के लेखक की समस्या उसकी अपनी है। उसके दल करने का प्रथम उत्तरदायित्व भी उसीके लपर है। किन्तु यह भी सत्य है कि हम उसके निरपेक्ष अथवा असहाय दर्शक-मात्र भी नहीं रह सकते, बस कि स्वतन्त्रता-प्राप्ति के पहले उम्मेद था। योरप का दर्द हमारे सामूहिक अनुभव का जोप

है। योरप ने उत्थान के काल में अपने वैभव का बँटवारा समूची मानवता के साथ नहीं किया था, पतन के काल में विनाश का बँटवारा समूची मानवता के साथ न करे, इसे देखने का उतर-नाक उतरदायित्व हम पर आ पड़ा है। यह हमारी राष्ट्रीय भूमिका है। इसी सन्दर्भ में आज का ऐतिहासिक ऋक्षितन निमित्त हो रहा है। क्या हमारे लोचक इस योग्य हैं, या उनके सामने इतना अवसर, इतनी सुविधा है कि वे इस उतरदायित्व का बहन कर सकें? क्या हमारे पास मानव मूल्यों का कोष है, जिससे हम इस तिमिर को प्रकाशित कर सकें? क्या हम उन मूल्यों का निर्माण कर रहे हैं? और यदि इतना कुछ भी सम्भव नहीं, तो कम से कम क्या हम उसके प्रति जागरूक हैं?

यह कहना कि हमारे साहित्यकारों ने युद्धोत्तर काल में ऐतिहासिक स्थिति के बराबर क्षमता का प्रदर्शन किया है, अतिशयोक्ति होगी; लेकिन यह बात खीर देकर कही जा सकती है, कि हमारे अधिकांश साहित्यकारों ने इतिहास के कारखों की घण्टियों सुनी हैं। निश्चय पूर्वक उन्होंने उसके स्वर को समझने का प्रयत्न किया है, लालसा, आवेग और छुटपटाहट के साथ। वे शत प्रतिशत सफल नहीं हो सके हैं, इसका कारण यह नहीं है कि वे आत्मनिष्ठ, पलायन-रक्षी या दिग्भ्रमित हैं, बल्कि इतलिए कि प्रश्न असाधारण, और बहुत पेचोदा है। उनकी मुक्ति और घुटन, विद्रूप और उत्साह तीव्रतापन और रोमांच के जिस विचित्र सम्मिश्रण को स्वतन्त्रता के बाद के हिन्दी साहित्य की सज्ञा दी जाती है, वह स्वाद में पहले से बहुत भिन्न है, इतना निर्विवाद है। प्रायः जिस वस्तु पर बल कम दिया जाता है, वह यह है एक अपरिचित और अप्रत्याशित स्थिति में आज का साहित्यकार बराबर अपनी औसत प्रतिक्रिया का मार्ग खोज रहा है। उपलब्धियों

और पराक्रमों से उसका मूल्यांकन करना जल्द-बाची होगी; देखने की बात यह है कि उसका प्रयास सच्चा है या नहीं। जैसा परिवेश हमारे चारों ओर है, उसमें साहित्यकार का अतिवादी हो जाना असम्भव नहीं। श्रम भी अधिकांश साहित्यकार अतिवादी नहीं है, यह इस बात का सबूत है कि मूलतः हमारा साहित्यिक मानस स्वस्थ और संयत है। विरोधाभास साहित्यकार के मानस में नहीं है, विरोधाभास हमारे उस भावनात्मक परिवेश में है, जिससे साहित्यकार को जूझना पड़ रहा है। इसका मूल हमारी राष्ट्रीय और अन्तर्राष्ट्रीय स्थिति में है। उचित होगा कि स्वतन्त्रता प्राप्ति के बाद हम अपनी राष्ट्रीय भूमिका के भावनात्मक परिणामों की ओर दृष्टिपात कर लें।

सम्भवतः यह कहना सच होगा कि १९४७ की आजादी हमारे लिए एक अप्रत्याशित आयात के रूप में आई। कम से कम इतनी बड़ी आजादी के साथ जो भावनात्मक समानुपात होना चाहिए था, वह न हो सका। आजादी के तुरन्त बाद ही तीव्र गति से जो घटनाएँ घटीं और जिनकी परिणति महात्मा गांधी की हत्या में हुई, उन्होंने भी न केवल भावनात्मक सामंजस्य को कुचिड़त किया बल्कि एक दर्दनाक टंग से उसकी सम्भावना को भी धोड़ी बर के लिए अविच्छिन्न बना दिया। दो तीन वर्षों के बाद जब हम सोचने की स्थिति में हुए तो हमने देखा कि इस ऐतिहासिक संक्रमण में न हम विवेता हुए, न शहीद; न हम किसी के विरुद्ध तीखी घृणा कर सके और न किसी के सहयोग के लिए उत्कट धन्यवाद ही दे सके। यह नहीं कि इस आजादी में वे तत्त्व नहीं थे जो हमें आकर्षित करते। असल में भावनात्मक अनुभव की प्रक्रिया पूरी नहीं हुई। हर क्रान्ति के साथ भावनाओं के एक बृहत् कोष का विस्फोट होता है जो पिछले सम्बन्धों के

दूटने के बाद नये सम्बन्धों के लिए घृणा, द्वेष, प्रेम, भय, आक्रोश, घेरे, निष्ठा आदि को नई दिशाएँ, भटके के साथ नया आवेग, देता है। १६४७ की आजादी ने यह नहीं किया। सत्तार की यह सबसे अधिक पूर्वाग्रहहीन क्रान्ति थी।

किसी राष्ट्र के लिए पूर्वाग्रहहीन होना शायद सबसे खतरनाक स्थिति होती है। क्योंकि अक्सर इसकी परिणति अनास्था, अविश्वास और कुपटा के लालुनों में होती है। पहले के युगों में सम्भवतः इन भ्रान्त लालुनों के पीछे ईमानदारी होती थी। दुर्भाग्य से आज के युग में इनके पीछे बेईमानी की ही मात्रा अधिक है।

हमारे चारों ओर का अन्तर्राष्ट्रीय वातावरण बहुत ही उलझा हुआ है। इतिहास ने हमें जिस भूमिका में काम करने को विवश किया है, यह किसी राष्ट्र के लिए ईर्ष्या की वस्तु नहीं हो सकती। इतना स्पष्ट है कि हमारा उद्भव एक विशिष्टता के साथ हुआ है। परम्परागत चौखटे में कसे जाने से हमारी पूर्वाग्रहहीनता ही हमें रोकती है। पूर्वाग्रहहीनता, अर्थात् अपेक्षहीनता, जो आज की दुनिया में एक अक्षरहीन वीर बन गई है। इतिहास में पहली बार हमें यह मादक और गौरवपूर्ण अनुभव हो रहा है जब सत्तार की आँखें हमारी ओर लगी हुई हैं, आशापूर्वक, शायद उसके भी अधिक कुतूहलपूर्ण। हम यह सोचना पसन्द करेगे कि इन आँखों में आशा ही है, कि पश्चिम ने सन्मुख अपने से हार मानकर हमारा महत्त्व स्वीकार कर लिया है, लेकिन सबसे अद्भुत और देरनापूर्ण अनुभव यह है कि आज भी इन उल्लेखित शक्तियों की सम्पत्ता में जिन मूल्यों का महत्त्व है, उनमें से एक भी हमारे पास नहीं है। न शक्ति है, न सैन्य है, न विश्व विजय की आकांक्षा, न अर्थ और न

शायद बौद्धिक चमक-दमक ही। वहाँ है वह हमारा ऐतिहासिक व्यक्तित्व जो धूमरेतु की भाँति हमारे इस उम्मादक अभियान की सार्थकता सिद्ध कर सके। यही वह प्रश्न है जो आज भारत के बुद्धिजीवी-वर्ग की सबसे बड़ी परेशानी है। एक विचित्र विरोधाभास है : मूल्य पाश में गुथी हुई दो विस्फोटक शक्तियों के छोर पर खड़े होकर सीटी बजाने का अभूतपूर्व अनुभव है। हमारा आदर किया जाता है, लेकिन सत्तार की आँखों में तुच्छता की छाप नहीं छिपती। हमारी बात ध्यान से सुनी जाती है, परन्तु सलाह मानने के उद्देश्य से नहीं। हिन्दुस्तान की तूती बोल रही है, लेकिन दुनिया के नक्कार पाने में।

भावनात्मक रूप से हम इस वातावरण से दूर हैं। न तो हम उनकी आत्मघाती छुट-पटाहट की सार्थकता, या अनिवार्यता ही समझते हैं, और न वे हमारी पूर्वाग्रह हीनता की भाषा को ही। किन्तु मौखिक रूप से हम उसमें उलझे हुए हैं। यह सम्पर्क भी एक विचित्र विरोधाभास को जन्म देता है। हमारा देश नया, कमजोर और आकांक्षाओं से भरा हुआ है। इस 'ठण्डे युद्ध' में हमारे लिए तो दोनों ओर से खतरा है। इस 'ठण्डे युद्ध' की समाप्ति शायद तभी सम्भव है जब इन विरोधी शक्तियों में दुनिया के बँटवारे के लिए कोई समझौता हो जाय। और यदि हुआ तो हम इसे कैसे रोक सकेंगे कि हम भी उस 'बँटी हुई सम्पत्ति' में हिस्सा न हो जायें। दूसरी ओर यदि इन शक्तियों का विरोध विग्रह बढ़ते बढ़ते विस्फोट का रूप धारण करता है तो उसकी एक चिनगारी भी हमें जलाकर राख कर देने के लिए पर्याप्त होगी। यह हमारा भाग्य है कि इन शक्तियों में एक सन्तुलन है। लेकिन कितना खतरनाक और अनिश्चित। हम एक 'यद्म-यम' की छाप में रह रहे हैं।

यह हमारी ऐतिहासिक स्थिति है, मुक्ति और सुप्त, विद्रुप और उत्साह, तीखेन और रोमांच से भरी हुई। इतिहास के साथ हमारा पहला यथार्थवादी सम्पर्क है। आज सारे राष्ट्र की भावना और स्पृहा का निर्माण इसी सातावरण में होता है। हमारे हर साहित्यकार की आकांक्षाओं में इसकी छाप पड़ती है, इसकी प्रतिक्रिया होती है।

आज से लगभग चार दशक पहले नये युग के उत्थान के साथ हमारे ऐतिहासिक व्यक्तित्व के प्रश्न को अपने सबसे अनगढ़ रूप में मैथिलीशरण्य युक्त ने पूछा था, लेकिन जिस आघात की यह प्रतिक्रिया थी, वह आघात वास्तविक था। 'भारत भारती' का आरम्भ इसी प्रश्न से होता है :

हम कौन हैं, क्या ही गये थे,  
और क्या होंगे अभी।

आओ विचारें आज मिलकर,  
ये समस्वार्य सभी ॥

यद्यपि हमें इतिहास अपना  
प्राप्त पूरा है नहीं।

हम कौन थे इस ज्ञान को  
फिर भी अप्राप्त है नहीं ॥

'हमारा' 'इतिहास' के साथ यह पहला स्पर्श नहीं में बिजली की तरह दौड़ गया। परन्तु युग का यह प्रथम प्रयास था। इसलिए इसमें आश्चर्य ही क्या कि प्रश्न भी अनगढ़ था और उसका उत्तर भी अनगढ़ ही। 'भारत भारती' का 'हम' एक सङ्कुचित हम है और उसका इतिहास भी 'ऐतिहासिक अतीत'-मात्र।

लेकिन जैसे ताल में कंकड़ पड़ने से बुतों का फैलना प्रारम्भ होता है जो किनारे पर पहुँचकर ही टम लेते हैं, उसी प्रकार इस 'हम' का विस्तार भी अनिवार्य था। छायावाद के आते आते यह 'हम' फैलकर सारे राष्ट्र से एकात्म हो जाता है। सत्याग्रह युग (१९२०-

४५) का साहित्यकार प्रश्न को कुछ और गहराई से पकड़ना चाहता है। वह कुछ गहन-गम्भीर प्रश्न पूछने का अभिलाषी है—क्योंकि उसका 'हम' विस्तृत है। लेकिन मूलतः साहित्यकार की वृत्ति एक उदार भावुकता पर ही आधारित रही, जो हमारे स्वतन्त्रता-संघर्ष की रचनात्मक देन थी। इसलिए गम्भीरता के बावजूद प्रश्न अब भी सरल ही था, और उत्तर देने में कठिनाई नहीं पड़ी। सारे राष्ट्र की भावनाओं का एक नया 'महत्तम समापवर्तक' जोष निकालने के बाद ऐतिहासिक व्यक्तित्व का प्रश्न पूर्व बनाम पश्चिम अर्थात् आध्यात्मिक बनाम मौक्तिकता के रूप में पूछा जाने लगा। इस विरोधाभास को पकड़ने में सबसे बड़ी आसानी यह थी कि हमें अपने स्थान पर स्थायित्व तो प्राप्त हो ही जाता था, साथ ही सोचने की प्रखर पीढ़ा सद्ने की आवश्यकता भी नहीं पड़ती थी। यह गुलामी और गुलाम बनाने वालों के प्रति एक उदात्त क्रोध का युग था। कितना आसान और सन्तोषप्रद था यह समझ लेना कि वह सब जो हमें गुलाम बनाये हुए है भीतिक है, अतः देय है, और हम जो कि गुलाम हैं आध्यात्मिक हैं, अतः भेय हैं। इस धारणा से शक्ति मिलती थी, विश्वास मिलता था और और अपने को पहचानने और विशिष्टता स्थापित करने का आसान गुर हाथ में आ जाता था। सत्याग्रह-युग के उपन्यासकारों की सरल भावुकता, कवियों का उदात्तीकरण, समालोचकों की संस्कृति निष्ठा, सबमें इसी भावनात्मक परिवेश का राग झलकता है।

इस युग का प्रश्न उतना अनगढ़ नहीं है। यह सुधरा और अधिक आकर्षक बन गया। और उत्तर भी उसी मात्रा में सुधरा और सीधा दिया गया। लेकिन यह बराबर लगता है जैसे 'शार्ट-कट' का प्रयोग किया जा रहा हो। प्रेमचन्द भी इसके अपवाद नहीं हैं। यह 'शार्ट-

कट' तमी तक उपादेय और प्रयोजनीय रहा जब तक आवादी की लड़ाई में हमें किसी भी प्रकार का ऐतिहासिक व्यक्तित्व अपने ऊपर ओढ़ लेने की जरूरत थी। इससे मिला हुआ सन्तोष इस कारण नहीं था कि लंबाई हमारे डील-डौल के अनुसार बिलकुल ठीक था। उसका गौरव कुल्लु उस खानदानी बोट की भाँति था जो बिगडी हालत में भी रईसों की मर्यादा रक्षा का काम दे जाता है।

पुनर्जागरण-युग का 'हम' सीमित था। सत्याग्रह-युग में 'हम' समूचे राष्ट्र में फैल गया। लेकिन दुनिया के बीच एक स्वतन्त्र राष्ट्र के रूप में खड़े होते ही इस 'हम' का एक अत्यन्त प्रासंगिक रूप हमारे सामने आया। घरेलू के साथ हमारी कल्पना में एक व्यापक स्वप्न मलका : इस 'हम' का अर्थ सारी मानवता भी हो सकती है। इस आकांक्षिक अस्तुभूति के साथ आत्म की मानवता की अपराध-भावना भी हमारी चेतना में खींच गई। व्यापकता का स्वप्न जितना दिव्य था, उतना ही तीखा और क्लेशपूर्ण भी। हमारे नये सन्दर्भ ने पुराने स्वरूपों की छानबखान कर दिया। अपने भविष्य के प्रति एक उल्लास, शुभला, अस्पष्ट-सा आभास तो मिला, लेकिन उसके अधिक कुछ नहीं। केवल आध्यात्मिकता पनाम मोतिकता, अथवा पूर्व बनाम पश्चिम का प्रश्न स्पष्टतः अधूरा, बासी और बंजर हो गया। वर्तमान उद्वेक तो था, परन्तु भविष्य की दिशा निर्मित करने में अशक्य।

इसकी पहली प्रतिक्रिया मय और आतंक में हुई। पश्चिम का मृत्यु-पाण्ड एक मथानक द्वन्द्व था, इसमें सन्देह नहीं। इस दृष्टि से देखने पर समकालीन साहित्यकारों के उस वर्ग की ध्वरादृष्ट और आकुलता स्वाभाविक बात होती है जिन्होंने हताश होकर हिम्मत हार दी और नारा लगाया, 'हमें दो में से एक गुटों में शामिल हो जाना चाहिए।' एक ध्वरादृष्ट की

धीर थी जिन्होंने उन विचारकों और शक्तियों से भी सहयोग मिला जिनका इस नारे से आधिक एवं राजनीतिक लाभ भी था। भावनात्मक रूप से इस नारे से वे सभी समझाएँ दूर हो गईं जिनमें सोचने की प्रखर पीढा की सम्भावना थी। नई भावभूमि में फिर उसी 'शार्ट-कट' का जादू खोजने का प्रयास था जो प्रेमचन्द और उनके समकालीन साहित्यकार कर चुके थे। इसीलिए इस नये वर्ग ने बड़े खोर-शोर से सत्याग्रह-युग की परम्परा को अपने नये आश्रय के लिए छोड़ दिया। परन्तु प्यान इस बात का खराब कि 'परम्परा' के अन्तर्गत 'शार्ट-कट' का ही समावेश हो, उस युग की गहराई और चिन्तन-शीलता का नहीं। प्रश्न को इस प्रकार मुटला-कर आत्मबोध की क्षणिक उत्तेजा तो हुई। परन्तु जितने शीघ्र इस हताश चीख का वितान छिन्न-भिन्न हुआ, उतने स्पष्ट हो गया कि हमारे ऐतिहासिक व्यक्तित्व में अब 'शार्ट-कट' का युग नहीं रह गया।

लेकिन वह वर्ग बहुत छोटा सा था। हमारे अधिकतर साहित्यकारों ने सचाई और विश्वास के साथ ही एक नया रास्ता निकालने का बोझिल उत्तरदायित्व भेलने का निश्चय किया। उन्होंने स्वीकार किया कि अब इस विराट् विवाद को स्थगित नहीं किया जा सकता। और यही उनका सबसे शक्तिशाली तथा आश्चर्यजनक गुण है जो उनके प्रति हमारे विश्वास को दृढ़ करता है। इसी गुण ने उनको इतनी प्रेरणा दी है कि वह तमाम लालुओं और आरोपों के बावजूद सीधी राई के साथ खड़े हो सके। क्योंकि हमारे अभियान की सीमा नहीं है, चाहे हमारा पहला प्रयास विफल ही क्यों न हो।

इस भँवर का सामना हमारे उदार मानव-वादी साहित्यकारों ने सब-कुल की स्वीकृति करके दिया। एक ओर भारत के परिवेश में

मानव प्रगति सम्बन्धी आदर्शों के प्रति आस्था, और दूसरी ओर उन्हीं मूल्यों का पश्चिम में विघटन। चूँकि दोनों में से किसी का अनुभव अयथायथ और भूढ़ा नहीं है, इंग्लिश बड़ी गम्भीरता के साथ भारत का कवि अगम्य छोरों को भी मिलाने की बात कह जाता है :

“लंदेन में मैंने मार्क्सवाद के लोक-संगठन कवी व्यापक आदर्शवाद और भारतीय दर्शन के ऐतनात्मक कर्षण आदर्श-वाद, दोनों का संश्लेषण करने का प्रयत्न किया है। भारतीय विचार-धारा भी राव, प्रेता, द्वापर, कलिपुत्र के नामों से प्रादुर्भाव निर्माथ, विद्याय और दास के दुःख संघर्षों पर विश्वास रखती है। अतः मयोग धुम की भावना केवल कपोल कवना नहीं है। पदार्थ और चेतना को मैंने दो विनाशों की तरह माना है जिनके भीतर जीवन का जोकोत्तर साथ प्रवाहित एवं विखनित होता है।”

भारत के ऐतिहासिक व्यक्तित्व की वह एक आत्तुर खोज है, जिसे आज के यूरोप में ‘गोल धरे के अन्दर चौदो रूँटी गाड़ने’ का असम्भव प्रयास कहकर उड़ा दिया जाता। फायरबाल ने भी कुछ ऐसा प्रयत्न किया था, और मार्क्स ने उसका निषेध किया।

मानववादी परम्परा की इस व्यापक युद्धोत्तर स्थिति के सथे घटीक उदाहरण पन्त की हैं। मानववादी अनिवार्य रूप से आस्था-वान होता है, कभी कभी कट्टर आस्थावान। यदि वह आस्थाशीलता कट्टर हुई तो जैसे जैसे यथार्थ की खोज पड़ती है, वह रहस्यात्मक रूप धारण करती जाती है। ईसा मसीह की वापसी की आस्था की तरह, मानववादी का मन अदृश्य विश्वास के साथ कहता है कि कोई न-कोई ऐसा करिश्मा होगा कि उन टीक हो जायगा। पन्त जी के साथ यही हुआ है।

और इंगी दृष्टि से वह इस परम्परा के सथे बोलते हुए उदाहरण हैं। अपने सरोत्कृष्ट क्षणों में इलान्द्र जोशी, जैनेन्द्र, महादेवी आदि सभी यहीं पहुँचते हैं :

‘मेरे मरखान्मुगर जग को कहता मेरा मन और कौन दे मरता नयनीयन आरयासन शान्ति, मृति—निज अन्तर्भोजन के प्रयास से भारत के चरित्रिक आज—जो शायद अन्तर अन्तर पेरवर्षों का ईश्वर है वसुधा पर : कहता मेरा मन, भारत के ही मंगल में गू मंगल, जन मंगल, देवों का मंगल है।’

यह हर कभी कभी इंग्लैण्ड के विक्टोरियन आशावादियों की याद दिलाता है। लेकिन दोनों में कितना बड़ा फर्क है। विक्टोरियनों के लिए वह समृद्धि और सुष्टि ही भावना का विलास था। आज के भारतीय कवि के लिए यह जीवन राग है जिसके भीतर कितनी कदवा, कितना दर्द गूँज रहा है।

इस ‘गुडविल मिशन’ में कहीं कोई गढ़-पड़ी नहीं है, सिवा इसके कि यह मनमें उतरती नहीं। इस अभाव का अनुभव सथे अधिक अन्तिम पीढ़ी के उन लेखकों और साहित्यकारों ने किया है जिनकी रचनाओं को किसी वेदतर नाम के अभाव में ‘नई कविता’ या ‘नया साहित्य’ कहकर पुकारा जाता है। इतिहास का सारा आघात सीधे उन्हींके सीनें पर छा पड़ा। उभरे बड़ा खतरा भी उन्हींका था, क्योंकि ये ही इस वाक्यान्क की उपज थे। किन्तु जो आश्चर्यजनक बात इन साहित्यकारों के प्रति निश्चयत जगती है वह यह है कि इस सथके नावजूद भी उन्हींने हृदयापूर्वक अति-यादिता से अपनी रत्ना की है। इसमें सन्देह नहीं कि उनके सामने समस्या बढ़ी गहन है, परन्तु एक तर्क जो उनके पक्ष में सथे प्रयत्न है वह यह कि उन्हींने ईमानदारी के साथ अपनी समूची



आत्म शक्ति को दौंव पर लगाया है। वह आत्म-शक्ति स्वयं कितनी बड़ी है, इसका उत्तर-दायित्व सारे समाज पर है। किन्तु इतना सत्य है कि हमारी जनवादी आस्था, और साथ ही दिश्व मानव की पीड़ा इसके बीच न तो आत्र के साहित्यकार ने श्रॉख मूँदने का प्रयास किया है और न सीधा सरल समन्वय निफलकर ही सन्तोष किया है। इसमें सन्देह नहीं कि अक्सर आत्र के 'जीवन के दबाव को अभि-व्यंजना का मार्ग ठसे नहीं होखता।' लेकिन इसके लिए वह 'शार्ट-कट' का आशाही भी नहीं बनना चाहता। बार-बार वह पूछता है :

कौन सा पथ है ?

मार्ग में आहुत अधीगतुर घडोही ने  
पुकारा—

कौन सा पथ है ?

'भारत भारती' से 'नई कविता' तक एक  
बड़ा सफर है जिसमें न जाने कितनी मजिलें पडी

हैं। एक युग या ज्वब मैथिलीशरण गुप्त के लिए यह प्रश्न काव्य की प्रथम पक्ति थी। आत्र ना कवि वहाँ अपनी कविता समाप्त करता है जहाँ पहले कवि ने आरम्भ किया था। इससे इन्कार नहीं किया जा सकता कि उसने हमारे इस अन्वेषण में पूर्ण सफलता नहीं प्राप्त की है परन्तु उस पर निपेग का आरोप भी नहीं किया जा सकता—क्योंकि वह सही प्रश्न पूछ रहा है।

जैसा हम ऊपर कह आए हैं, इस अन्व-कार को भेदने के लिए साहस की आवश्यकता है, जो सम्भवतः सम्मान और विवेक को भी दौंव पर लगाने को तैयार हो। नये लेखक ने आरम्भ दृढता के साथ किया है। क्या वह इतने ही साहस के साथ इस अन्वेषण को जारी रख सकेगा ? हमें निराश होने का कोई कारण नहीं दीखता। नये लेखक ने एक बार अतिवाद का सामना करने का परिचय दिया है, वह आलो भी उसी दृढता के साथ बड सकता है।

# विषय

इलाचन्द्र जोशी

## विश्व-उपन्यास-साहित्य का क्रमिक विकास और भविष्य

केवल उपन्यास के क्षेत्र में ही नहीं, बल्कि साहित्य के सभी क्षेत्रों में एक नये मोड़, एक मूलतः नये परिवर्तन की आवश्यकता का अनुभव आज सभार के सभी देशों के साहित्यकार और साहित्य-मर्मज्ञ कर रहे हैं। एक अस्वच्छ अनुभूति भीतर ही भीतर सभी साहित्य सर्जकों को आशंकित कर रही है कि साहित्य के विविध श्रमों के बितने भी रूप आरम्भिक युग से लेकर आज तक प्रचलित हुए हैं वे आज की आर्थिक और राजनीतिक विपत्ता से छिन्न भिन्न, अणु विस्फोट से विपदित और विश्वव्यापी जीवन की विशृङ्खला से बिपरे हुए मानवीय जीवन की नव-विमलोलुख प्रवृत्तियों, वैयक्तिक तथा सामूहिक श्रवचेतना के भीतर-ही भीतर फेनायित होने वाली, एक दूसरे से उलझी हुई, जटिल और परस्पर-विरोधी आशाओं, आशकाओं और आकाशाओं की यथार्थ अभिव्यक्ति कर सकने में असमर्थ हैं। इसलिए साहित्य को एकदम नई दिशाओं की ओर मोड़ने तथा रूप, शैली और वस्तु से सम्बन्धित नये नये प्रयोग करने के प्रयत्न आज हमें सर्वत्र दिखाई देते हैं।

पर जहाँ कहीं भी जो भी नये प्रयोग आज हम देखते हैं वे छिटपुट अथवा व्यक्तिगत प्रेरणाओं से परिचालित होने के कारण सामूहिक साहित्यिक जीवन को तनिक भी घक्का नहीं दे पाते, और इस प्रकार वस्तु स्थिति जहाँ की तहाँ और बैसी की तैसी दिखाई देती है। नई और सर्वतोमुखी साहित्यिक क्रांति के लिए आज सभार में साधनों का तनिक भी अभाव नहीं है, परिस्थितियाँ भी अनुकूल हैं और युग की प्रसव-पीडा के लक्षण भी सुस्पष्ट हैं, पर स्फूर्ति का अभाव है। फिर भी इस बात से यह समझना भ्रामक होगा कि सामूहिक स्फूर्ति का यह अभाव लम्बे अरसे तक वैसा ही बना रहेगा। अणु शक्ति के जो नये नये रूप आज मानवीय चेतना को बाहर और भीतर दोनों ओर से हिला रहे हैं वे निश्चय ही, प्राकृतिक नियम के क्रम से, नये सर्जन की उस युग स्फूर्ति को जल्दी ही आदोलित किये बिना न रहेंगे। इसी सम्भावित परिवर्तन के अनुमानात्मक आधार पर विश्व उपन्यास साहित्य के भविष्य के सम्बन्ध में विचार किया जा सकता है।

उपन्यास साहित्य के भविष्य के सम्बन्ध में विचार करने को जब हम प्रवृत्त होते हैं तब स्वभावतः उसके आज तक के क्रम विकास की रूप-रेखा पर विचार करना अनिवार्य हो जाता है।

'उपन्यास' शब्द हिन्दी में अपेक्षाकृत नया प्रचलित शब्द है। उन्नीसवीं शताब्दी के अन्तिम भाग में इस शब्द का आयात बंगाल से हुआ। पर इस बंगाली शब्द का पर्यायवाची अंग्रेजी शब्द 'नॉवेल' भी बहुत पुराना नहीं है। 'नॉवेल' का अर्थ ही नया है, और इटालियन 'नोवेल्ला' से यह लिया गया है। इटली में पन्द्रहवीं शताब्दी में तब तक प्रचलित कहानियों की शैली और स्वरूप से भिन्न, नये ढंग की छोटी या बड़ी कहानियों को लोग 'नोवेल्ला' कहने लगे थे। बोकाचियो की सुप्रसिद्ध रचना 'देकामेरो' की कहानियों को 'नोवेल्ला' ही कहा जाता था। उसके बाद इटली, फ्रांस, स्पेन तथा दूसरे यूरोपियन देशों में छोटी तथा बड़ी कहानियों की नई-नई शैलियाँ उद्भावित होती चली गईं, और इस चिर-परिवर्तित नवीनता के कारण 'नोवेल्ला' नामकरण सार्थक हो गया। प्रत्येक युग की प्रवृत्तियों और परिस्थितियों के साथ साथ उपन्यास के रूप भी बदलते चले गए।

आधुनिक युग में हम 'नॉवेल', 'रोमॉ' या 'उपन्यास' को जिस अर्थ में लेते हैं उस अर्थ में उल्का सुन्दर आविर्भाव पहले पहल फ्रांस में हुआ। माशम द लाफायेन ने जब पन्द्रहवीं शती में 'कनेव की राजकुमारी' नामक उपन्यास लिखा तब उसके सामने बचकाने ढंग की भावनाओं से प्रेरित जिन छिटपुट उपन्यासों के दृष्टांत वर्तमान थे वे या तो काम-जनित प्रेम की शारीरिक अथवा छिड़छुली मानसिक अनुभूतियों में सम्बन्ध रखते थे, या 'उन्नत और नि स्वार्थ प्रेम' के दृष्टिमान और अस्वाभाविक आदर्श पर मर मिटने वाले 'वीर नायकों' की परिपूर्ण आत्म समर्पणशीलता तथा आत्म बलिदान के उदाहरणों से भरे रहते थे, या इस प्रकार की सग स्वार्थ-वर्जित, निस्पृह, 'वीरजनोचित' प्रेमाराधना के प्रति व्यग्न करने वाले कथानकों से युक्त होते थे। सर्वांगीण की विश्व-विख्यात रचना 'डान किजोट' अन्तिम षोडश के उपन्यासों का एक दृष्टांत है।

पर 'कनेव की राजकुमारी' में हम प्रेम सम्बन्धी उपन्यास साहित्य की परम्परा में पहली बार एक नया स्वर पाते हैं, एक नई कमीन बढती हुई देरते हैं। उसमें प्रेम को न तो हलके ढंग के भोगात्मक रूप में लिया गया है न 'वीर नायकों' द्वारा सुन्दरी नारी की दृष्टिमान आदर्शात्मक पूजा के रूप में। उसमें हम सहज मानवीय रागात्मक संवेदना का स्वाभाविक चित्रण पाते हैं। उसमें एक ऐसे समाज की पृष्ठ भूमि में प्रेम के त्रिभोणमक रूप का चित्रण किया गया है जो उन्नत नैतिक आदर्शों की परम्परा के कारण दमित प्रवृत्तियों का अन्तर्निहित 'रिलवांस' बना हुआ है। समाज निरिद्ध प्रेम के कारण उत्पन्न अन्तर्द्वन्द्व की शारीरिकियों का जो चित्रण हम परवर्ती उपन्यासों में (दाल्तदास से लेकर शस्त्रन्द तक) पाते हैं उसका पूर्वमास 'बलेर की राजकुमारी' में हमें मिलने लगता है। शत्रु के उपन्यासों की ही एक सहृदय संवेदनाशील नायिका अपने पति के प्रति सच्चे आदर और आन्तरिक प्रेम की भावना रखते हुए भी एक दूसरे व्यक्ति के प्रति गहन और मार्मिक प्रेम के आसर्पण का अनुभव करने लगती है। उसके सुकुमार हृदय में द्वन्द्व का कीड़ा घुमता है। उसका वह नया प्रेम पात्र भी उसे उसी तीव्रता से चाहता है और उसके लिए अपना जीवन अर्पित करने तक को तैयार है, तथापि नायिका सहज शालीनतापरा उससे मिठी भी प्रहार का सम्बन्ध स्थापित करने को तैयार नहीं होती। इधर उसका पति, जो उसे हृदय से चाहता है, अन्तर्द्वन्द्व से, किसी कारण से परिचित होकर आत्महत्या कर लेता है। पति की आत्महत्या से नायिका के आत्म पीड़न और परचाताप की सीमा नहीं रहती। पर यद्यपि प्रेमपात्र के आग्रह के अनुसार उससे सामाजिक दृष्टि से भी सम्बन्ध स्थापित करने के लिए स्वतन्त्र

हो जाती है, तथापि वह ऐसा नहीं करती, क्योंकि उसका मृत पति उसकी घोर आत्मिक खानि का कारण बनकर उसके और उसके प्रेमपात्र के बीच खडा हो जाता है। इसी द्वाद में पुलती हुई अन्त में वह स्वयं भी मर जाती है।

प्रेम पीडित व्यक्ति और समाज तथा व्यक्ति और व्यक्ति के बीच के द्वन्द का खूबम भावात्मक और मार्मिक चित्रण उक्त उपन्यास में किया गया है। उसके बाद रूसो का युग आता है। रूसो ने प्रेम सम्बन्धी उपन्यास की निकोलात्मक भूमि को यद्यपि नहीं बदला, तथापि उसे एक नये—रोमांटिक तथा दार्शनिक—वातावरण में लाकर खडा कर दिया। लाफायेत के जमाने तक 'शिवेल्स' प्रेम के महत्त्व पर अधिक जोर दिया जाता था, हालाँकि रोमांटिक वेदना का पुत्र उसमें दिया जाने लगा था। पर रूसो ने मालवीय अन्त प्रकृति में उत्पन्न होने वाले प्रेम की उदात्त भावना का तादात्म्य प्रकृति प्रेम के साथ स्थापित करके रागात्मक प्रेम को एक बहुत ऊँचे भावात्मक स्तर तक पहुँचा दिया। साथ ही एक और बड़ी बात उसने की। उसने प्रेम के निकोलात्मक द्वन्द को एक उदार दार्शनिक प्रकृति के विकास द्वारा मिटाने का सुझाव उपस्थित किया। अपने 'ला नूवेल एलोइस' नामक उपन्यास में उसने प्रेमी, प्रेमिका और प्रेमिका के पति इन तीनों को बड़े द्वन्दों के बाद अन्त में एक उदार और प्रगतिशील भावना से पूर्ण पारिवारिक स्नेह सूत्र में बाँध लिया है। मैं मानता हूँ कि इस प्रकार की 'दार्शनिकता' बड़ी आसानी से हास्यास्पद दियित में बदल सकती है, पर रूसो ने बड़ी चतुराई से उसका निर्वाह किया है।

रूसो के बाद औपन्यासिक प्रगति का बड़ा गेने ने उठाया। गेने के प्रथम उपन्यास 'वेदेंर' के तीव्र भावावेग में हम रूसो की ही रुमानी प्रकृति का परिचय पाते हैं, यद्यपि 'वेदेंर' के नायक की आत्मघाती प्रकृति में रूसो की द्वातीत 'दार्शनिकता' का नितात अभाव है। पर बाद वाले उपन्यासों में गेने रूसो के प्रभाव से एकदम मुक्त होकर औपन्यासिक विकास की एक नई ही संभावना को सामने लाया। उदाहरण के लिए, 'विलहेल्म माइस्टर' नामक उपन्यास को ही लीजिए, जो दो अलग अलग भागों में बँटा है। इस उपन्यास में गेने ने मध्यम परिवार के एक साधारण सुशाहल नायक को लेकर उसे एक ऐसी सामाजिक पृष्ठभूमि पर खडा किया है जहाँ वह सचेत और मौखिक रूप से, तटस्थ दृष्टि से व्यक्ति और समाज के बीच के सांस्कृतिक सम्बन्धों के सुत्रों को खोजता हुआ विकास की एक निश्चित दिशा की ओर आगे बढ़ता चला जाता है। यह आश्चर्य ही है कि अपनी इस रचना में गेने ने शैली और विषय दोनों दृष्टियों से उपन्यास साहित्य के सम्बन्ध में जो एक बिलकुल ही नई दिशा सुझाई, उसके भीतर बहुत ही नई-नई संभावनाएँ निहित होने पर भी किसी परवर्ती उपन्यासकार का ध्यान उस ओर नहीं गया। मेरा तो यह निश्चित विश्वास है कि भविष्य का कोई बड़ा उपन्यासकार 'विलहेल्म माइस्टर' की उपेक्षित शैली और विषय वस्तु को अगु युग के नये ढाँचे में ढालकर एक बहुत ही महत्वपूर्ण और युग विवर्तनकारी चीज साहित्य जगत को दे सकेगा।

गेने के बाद विश्व उपन्यास की धारा फिर एक बार जर्मनी से फ्रांस की ओर मुड़ गई, यद्यपि उसकी एक शाखा प्रिटे में जाकर स्वाट के ऐतिहासिक उपन्यासों के रूप में प्रवाहित हुई। स्वाट ने युवावस्था में गेने की दो एक रचनाओं का अनुवाद अंग्रेजी में किया था, पर वह विशेष रूप से गेने की ऐतिहासिक सूत्र के एक विशेष सीमित पहलू से प्रभावित हुआ था। मानव के ऐतिहासिक सांस्कृतिक विकास की जिस विषय पृष्ठभूमि को गेने ने अपनाया था और उस जमीन

पर लड़े होकर मनुष्य जाति की सर्वांगीण भावी प्रगति के अनेक नये-नये वैज्ञानिक, साहित्यिक और दार्शनिक तत्वों का आविष्कार करके उन्हें एक सूत्र में पिरोकर उनकी जिन विराट सम्भावनाओं को और सचेत किया था, उनके महत्त्व को ठीक से समझ पाना रकाट के लिए सम्भव न था।

हाँ, तो मैं कह रहा था कि गेटे के बाद विश्व उपन्यास की विकास-धारा फिर प्रगति की ओर मुड़ गई। स्टादाल ने, जो नेपोलियन के साथ रूस गया था और अनेक राजनीतिक क्रान्तियों में भाग ले चुका था, उपन्यास के क्षेत्र में एक नया ही स्वर सुन्नरित किया। उसने अपने युग के पतनोन्मुख यूरोप और समाज का चित्रण एक बहुत बड़े कलाकार की जुमती हुई शैली में, बड़े ही सजीव रूप में किया। व्यक्ति और समाज के बीच के द्वन्द्व को उसने एक चतुर चित्रण की तरह जीवित चित्रों के रूप में उतारकर रख दिया। समाज के लोह-चाप के नीचे दबे हुए, यूरोप और समाज की नींव की हूँट बने हुए, दलित वर्ग के पात्रों को उसने युग की सामूहिक तपस्या और उदासीनता के बीच में उभारकर रखा। पर इससे यह न समझना चाहिए कि उसने प्राचीनी उपन्यास साहित्य की प्रेम-सम्बन्धी परम्परा से नाता तोड़ लिया था। उस पर रूसी के समाज-संगठन सम्बन्धी विचार, साहित्यिक सिद्धान्त और कलात्मक प्रतिभा तीनों का सम्मिलित प्रभाव पड़ा था। स्त्री पुरुष के पारस्परिक प्रेम की प्रचंड आवेगपूर्ण परिस्थितियों के चित्रण में उसे बड़ा रस मिलता था, पर उस प्रेम को किसी प्रगतिशील सामाजिक आदर्श के रूप में बाँधने में वह असफल रहा।

स्तादाल के बाद बालजाक का आविर्भाव हुआ। उपन्यास के क्षेत्र में बालजाक की व्यापक प्रतिभा आज भी आश्चर्यजनक लगती है। अपने सम्पूर्ण युग की विविध रूपात्मक गलनशील प्रवृत्तियों जैसा सजीव और कलापूर्ण चित्रण उसने किया जैसा न उसके पहले किसी ने किया था न उसके बाद ही कोई दूसरा प्राचीनी लेखक कर सका। उसने समाज के किसी भी पहलू, किसी भी वर्ग और किंगी भी प्रवृत्ति को नहीं छोड़ा। उसकी चित्रकारी कलात्मक प्रतिभा के साथ उसकी विश्लेषणात्मक बुद्धि का पूरा सहयोग रहता था, इसलिए वह स्वयं कभी रूसी या स्टादाल की तरह भावुकता के बहाने में नहीं बहता था, बल्कि एक स्वतन्त्र चेतन और दृष्टा की तरह अपने युग के मानवीय पतन, भ्रष्टाचार और प्रेम के क्षेत्र में भी एक ही नीचतापूर्ण स्वार्थमयी प्रवृत्तियों के सघर्ष से सम्बन्धित चित्र उपयुक्त रंगों के साथ उपस्थित करता चला जाता था। अपने एकाग्र प्रारम्भिक उपन्यास को छोड़कर उसने प्रेम की झूठी रूमानी महत्ता का राग कभी नहीं मिलाया।

पर यूरोप और प्रेम की तपस्विक उदात्त भावना की झुंटाई की घोल जिन रूप में पल्लोवे ने अपने 'मादाम बोवारी' नामक विश्लेषणात्मक उपन्यास में खोली, उस रूप में दूसरा कोई प्राचीनी कलाकार न खोज सका। उसने एक नई टेक्नीक और नई तथा मँजी हुई शैली के प्रयोग से, तटस्थ दृष्टि से, अपने युग के 'प्येरी यूरोप' समाज के स्वप्नों और हीन आकांक्षाओं की निरर्थकता, दो पात्रों के बीच में दबे हुए उनके वृष्टित वैयक्तिक तथा सामाजिक जीवन की असफलता का सफल चित्रण करके उपन्यास साहित्य को एक नई दिशा की ओर मोड़ा।

उसके पहले तथा बाद में, डिक्टर ह्यूगे ने भी उपन्यास कला के क्षेत्र में कुछ नये प्रयोग किये थे। 'पेरिस का कुम्हड़ा' तथा 'अभागे' इन दोनों उपन्यासों में उसने समाज के निम्नतम स्तर के दलित तथा उपेक्षित पात्रों के जीवन के केवल दयनीय पहलू को ही चित्रित नहीं

किया, बल्कि उनके भीतर निहित मानवीय मर्यादा तथा आत्म गौरव की प्रवृत्तियों को भी व्यापक सामाजिक पृष्ठभूमि में उभारकर रखा, और इस प्रकार उपन्यास साहित्य की सामूहिक प्रगति में उसने एक बहुत बड़ा कदम उठाया। यह दूसरी बात है कि दूसरे फ्रांसीसी उपन्यासकारों— विशेषकर बालज़ाक और फ्लोबे—की ही बड़ी बारीकी से कटी छुटी और मजबूत शैली उसके उपन्यासों में हम नहीं पाते। शैलीकार की दृष्टि से वह कविता के क्षेत्र में जितना बड़ा उस्ताद है उतना उपन्यास के क्षेत्र में नहीं।

बोला ने केवल प्रयोग के लिए एक नया प्रयोग किया। उसने अपने उपन्यासों में जीव विज्ञान के सिद्धान्तों के आधार पर मनुष्य की गहन रहस्यमयी अंतर्प्रवृत्तियों का लेखा जोखा, विशेषण और मूल्यांकन करना आरम्भ कर दिया और एक विशिष्ट दल के संगठित प्रचार द्वारा एक नये (नेचुरैलिस्ट) स्कूल की स्थापना की, जो एक 'सैट' के सिद्धांत और कुञ्ज नहीं था। यह ठीक है कि अपनी कुछ रचनाओं द्वारा उसने अपने युग के पहले ही से गलित और मृतप्राय यूरोप समाज पर एक ठोकर और मारी, पर अस्त-व्यस्त और चटित सामाजिक जीवन की मूलगत समस्याओं के हल में उनमें कुछ विशेष दिशा निर्देशन या सुझाव की आशा नहीं की जा सकती थी।

बालज़ाक आदि फ्रांसीसी उपन्यासकारों की कला का प्रमाण रूसी साहित्यकारों पर विशेष रूप से पड़ा, पर वह प्रभाव केवल ऊपरी सतह की प्रेरणा देने तक ही सीमित रहा। रूसी जमीन पर फ्रांसीसी कला के बीज पड़ने पर उनमें एक विचित्र, अदृश्यपूर्व और कल्पनातीत रासायनिक परिवर्तन देखने में आया और उनका विकास भी एकदम नये ही रूपों में, बड़ी ही तीव्र गति से होने लगा। रूस उस युग में सभी दृष्टियों से यूरोप के सबसे पिछड़े हुए देशों में गिना जाता था। चारयुगीन तानाशाही के लौह-चक्र के नीचे वहाँ का केवल जन जीवन ही बुरी तरह कुचला हुआ नहीं था, बरन् सांस्कृतिक जीवन की धारा भी रेगिस्तानी नदी की तरह एकदम सूखी और सिमटी हुई थी। पर उन्नीसवीं शती के उत्तरार्द्ध के आरम्भ से वहाँ सहसा उपन्यास साहित्य का क्षेत्र इस तरह लहलहा उठा कि देखकर दुनिया चकित रह गई। डूरोनिच, दाल्सटाय और डाव्याएव्सकी ने औपन्यासिक कला के ऐसे ऐसे आश्चर्यजनक और एक से एक षटकर सुन्दर नमूने पेश किये कि अनुवादों को पढ़कर उनके फ्रांसीसी एकाग्रों के लड़के छूट गए।

रूसी कलाकारों ने यथार्थवादी कला की एक त्रिकुल ही नई शैली को अपनाया। उनका यथार्थ फ्रांसीसी आचार्यों के यथार्थ की अपेक्षा कई गुना अधिक सजीव, जीवन के अधिक निकट, अधिक सहज, अधिक स्पर्श्य, अधिक अनुभवगम्य और अधिक मार्मिक था। जीवन के अत्यन्त स्वाभाविक चित्रण और निर्दोष यथातथ्य वर्णन के साथ ही जटिल-से जटिल परिस्थितियों तथा सूक्ष्म से सूक्ष्म मन स्थितियों का निर्मम विश्लेषण करने की दक्षता का जैसा परिचय उन्होंने दिया वह भी उस युग के लिए अपूर्व और कल्पनातीत था। साथ ही उनको प्रतिमा की यह निराली विशेषता छार के साहित्यकारों और साहित्यालोचकों के आगे आई कि घोर यथार्थवादी शैली को अपनाने पर भी रूसी उपन्यासकार उत्तरी यथार्थवाद के भीतर से, अन्त-सलिला नदी की तरह, अत्यन्त स्वस्थ और आशाप्रद आदर्शवाद का उद्भावन और परिष्कृत कर सकने में पूर्ण सफल सिद्ध हुए। फ्रांसीसी यथार्थवाद और प्राकृतवाद ने उस युग के 'सच्चे' (अर्थात् नये) जीवन के पर्दा दर पर्दा उद्घाटन तक ही अपनी कला की उपादेयता की सीमा

स्वयं निर्धारित कर दी थी। जीवन के उस कड़े यथार्थ चित्रण और विश्लेषण का प्रभाव पाठकों पर स्वभावतः इस रूप में पड़ता था कि जीवन के प्रति धीरे निराशा, निराग और घृणा की भावना मन के अणु-अणु में भर जाती थी। मानव-जीवन की वहीं तनिक सार्थकता भी है, इसका रसमात्र आभाव उन महान् आचार्यों की रचनाओं से प्राप्त नहीं होता था। रूसी कलाकारों के उपन्यासों में यथार्थ का चित्रण प्रगोषी आचार्यों की अपेक्षा अधिक सचाई से और अधिक विशद तथा विस्तृत रूप से होने के कारण स्वभावतः नैराश्य और निराशा का वातावरण भी अधिक घनीभूत हो उठा, तथापि निराशा और नैराश्य की उस प्रकट धारा के नीचे उन्नत आदर्शों के प्रति विश्वास और जीवन के प्रति महान् आशा की अन्तर्धारा निरन्तर, अतिराम गति से प्रवाहित दिखाई देती थी। वह विद्योपता इतनी बढ़ी और इतनी गहरी थी कि वह निराशा-उपन्यास साहित्य की धारा को सहस्रों योजन आगे बढ़ा ले गई।

रूसी उपन्यासकारों ने जीवन के सूक्ष्म-से सूक्ष्म रूप से लेकर निराशा से विराट् रूप तक की छायाधीन और परल करके, उसे समझने और समझने में कोई प्रयत्न उठा न रखा—विशेषकर टॉल्स्टाय और डास्टाय-गकी ने। इन दो उपन्यासकारों ने अपनी किरी मी रचना में जीवन के चाहे किसी भी पहलू को लिया हो, अपने युग के वैयक्तिक, पारिवारिक अथवा सामाजिक जीवन के किसी भी रूप को अपेक्षा ही, उसे उन्होंने युग युग के सामूहिक मानव जीवन की निराट् पृष्ठभूमि पर उतारकर रखा। यथार्थ जीवन के प्रतिदिन के संघर्ष और द्वन्द्व द्वारा उत्पन्न होने वाली पक्षिता, तुच्छता और विचित्रियों की तनिक भी उपेक्षा न करके उन्होंने सामूहिक मानवीय चेतना के उत्तरोत्तर विकास सम्बन्धी अपने सहज विश्वास को कभी न बिगने दिया। मनुष्य जाति की शत-शत दुर्घटनाओं, भूतों और भ्रातियों के पाशुद महामानव मन के भीतर निहित आरिभक शक्तियों की अन्तम विजय पर उनकी आस्था बरकरानी रही। उनका यह आभासभूत विश्वास अपने आप में इतना महान् था कि दैनिक जीवन की हीनता-जनित निराशा के अन्धकार में मदकने रहने वाले मागीसी कलाकारों को उन्होंने बहुत पीछे छोड़ दिया। यदि हम इस पान को ध्यान में रखें तो हम स्वभावतः इस निष्कर्ष पर पहुँचेंगे कि उन्नीसवीं शती का रूसी उपन्यास-साहित्य आज भी प्रत्येक दृष्टि से नया है और आगे भी नया ही रहेगा। उसके भीतर निहित अर्धव्यप सम्भावनाओं की पूरी छायाधीन विश्व-साहित्यालोकक अमी तक नहीं कर पाए हैं।

इसके बाद गोर्की का युग आता है, जो अपने से पहले के रूसी उपन्यास की विकास-धाप की अन्त छोड़कर एकदम नया मोड़ लेता है और एक मूलतः नई दिशा की अन्धकारता है। रूसी घूर्णना समाज की गलनशीलता गोर्की के समय तक अपनी चरम सीमा को पहुँच चुकी थी। उस वर्ग के भीतर जीवन के विकास उत्तरोत्तर का कोई चिह्न उसे अशुभ न दिखाई दिया। इसलिए वह एक ऐसे वर्ग के जीवन के चित्रण की ओर प्रवृत्त हुआ जिसका आत्मिक शक्ति स्रोत अमी तक अक्षुण्ण था, विश्व के भीतर जीवन ने सहज, सामाजिक और स्वस्थ विकास की अन्त सम्भावनाएँ अभी तक निहित थीं—भले ही उस जीवन का वास्तविक रूप एकदम अन्त और प्रकट में जड़ रहा हो। गोर्की के साहित्य का अधिक महत्त्वपूर्ण अंग—विशेषकर कहानियाँ और उपन्यासों से सम्बन्धित अंग—सन् १७ की कान्ति के पहले ही लिखा जा चुका था। कान्ति के पहले ही वह, कुल तो अपने प्रत्यक्ष अनुभव और कुल अपनी अंतःप्रज्ञा द्वारा, इस महत्त्वपूर्ण

सत्य हो हृदयंगम कर चुका था कि आने वाले युग में केवल वही वर्ग सामूहिक मानव जीवन के मावी विकास के सूत्र को अपने हाथ में लेकर उसे आगे बढ़ा सकेगा जिमझी आत्मिक शक्ति के 'रिजर्वार' का तनिक भी क्षय अभी तक न हुआ हो, जो सामाजिक और आर्थिक दृष्टि से निरन्तर कुचने और दबाए जाने पर भी किसी रहस्यमयी भीतरी शक्ति की प्रेरणा द्वारा फिर फिर जी उठने की कला से परिचित हो। इसी बात को ध्यान में रखकर उसने मजदूरों, किसानों, गृहहीन आवारों तथा इसी छोटी के दूसरे लोगों को अपने उपन्यासों तथा कहानियों के चरित्रों के रूप में चुना। उसके मत से बूजुआ समाज ने अपने सांस्कृतिक विकास को चरम समाप्त स्थिति तक पहुँचाकर अपने धारे शक्ति स्रोतों का समाप्त कर दिया था, पर प्रोलेटेरियन वर्ग के भीतर उसने एक ताजगी पैदा की, जिसके एक कण्य का भी व्यय या अपव्यय तब तक नहीं हुआ था। उस वर्ग के लोगों का जीवन उस समय दयनीय प्रकट में अत्यन्त दयनीय और दुःखसाग्रस्त था, तथापि उनके भीतर आत्म मर्बादा और आत्म गौरव की भावनाएँ, अपने निजी दायकोण के अनुसार, पूरी माना में बर्दमान थीं, और साथ ही अपने वर्ग के युग युगव्यापी दलन की अन्तनिहित कलन भी। गोर्की ने उनके जीवन और चरित्र का चित्रण करते हुए, उनके चेतना के विविध स्तरों की खुदाई करने के बाद, उक्त दोनों प्रकार की भावनाओं को एक अत्यन्त कुशल कलाकार की तरह उभारकर रख दिया। गोर्की जानता था कि उक्त वर्ग के भीतर निहित आदिम शक्ति में विस्फोट उत्पन्न होने से चेतना का ज्वालामुखी ही फट पड़ेगा और आग की प्रचण्ड लपटों के साथ साथ पिपलती हुई धातुओं का द्रव भी बाहर फूट निकलेगा। पर साथ ही वह यह भी जानता था कि बूजुआ समाज की गलतशीलता के कारण मानव समाज के स्वस्थ सांस्कृतिक विकास का जो पथ बंद हो चुका है, वह केवल इसी विस्फोट की ज्वालामयी लीला द्वारा ही फिर से उन्मुक्त हो सकेगा। गोर्की को हम लोग मलत न समझें। उसने बराबर मनुष्य की आत्मिक शक्तियों के अन्वयत विकास पर जोर दिया है और मानवीय चेतना के निरन्तर अन्वयन और परिष्कार पर उसकी परिपूर्ण आस्था रही है। सामूहिक मानव के सम अम द्वारा भौतिक जीवन की समुन्नति पर पूरा जोर देते हुए भी उसने यह कभी नहीं माना कि मानवीय प्रगति की सीमा भी उसी भौतिक अन्नति की सीमा के साथ समाप्त हो जायगी। मनुष्य की निश्चिन्त रूप से उक्त सीमा को पार करके उसके परे भी जाना है, अरने इस अद्विग निश्चिन्त की घोषणा वह करते दम तक करता रहा। उसके प्रकट में नीरस लगने वाले उपन्यासों के आकर्षक बादू का रहस्य उसकी यही आस्था है।

रूस में जब बूजुआ समाज की सामाजिक समाप्ति के साथ साथ एक नई सांस्कृतिक चेतना के कनधरूप एक नई औपन्यासिक कला का विकास होने लगा था, तब पश्चिमी यूरोप का बूजुआ समाज अपनी पुरानी संस्कृति के चरम हास का अनुभव करता हुआ मरता क्या-न-करता की-सी हताश स्थिति में कुछ ऐसे नये पथों को खोज रहा था जिनके माध्यम से वह अपने सांस्कृतिक तथा साहित्यिक अवरोध को कम से कम कुछ समय के लिए हटा सके। ऐसे अवसर पर उनके पास के लिए प्रायः वा आविर्भाव हुआ। पाश्चात्य उपन्यासकारों ने उसे एक नया शक्ति स्रोत मानकर, अपने को एकदम डूबने से बचाने के लिए पौरन उसका आश्रय पकड़ लिया। डॉ० एच० लारेन्स और बेन्स जोइस के उपन्यास इसी हताशवाद्-धन प्रायःवाद की देन हैं।



जो लोग मनुष्य की उन 'पशु प्रवृत्तियों' को घृण्य और निन्दनीय मानते हैं जो जीवन के मूल शक्ति स्रोत से सम्बद्ध हैं, मैं उन लोगों से सहमत नहीं हूँ। मनुष्य ने सम्प्रदा के विकास-क्रम में मानव प्रकृति की बहुत सी आदिम प्रवृत्तियों को दूषित उद्देश्य उन्हें दबाया है, जिसके फलस्वरूप आज के कृत्रिम जीवन के भीतर बहुत सी विवृत्तियाँ आ चुकी हैं। इस सत्य की उपलब्धि केवल प्रायश्च द्वारा ही पहली बार नहीं हुई है बल्कि बहुत पहले से ज्ञानी लोग उससे परिचित रहे हैं। प्रायश्च की विशेषता केवल इतनी रही है कि उसने इस सत्य की उपलब्धि की प्रक्रिया को निश्चित वैज्ञानिक रूप दे दिया। पर यदि इस (मनु) विश्व की यह प्रतिक्रिया होने लगे कि मनुष्य पशु स्वियति से अपने विकास की प्राकृतिक प्रगति का ही विरोध करने लगे और सम्प्रदा की कृत्रिमता से उक्तोत्तर फिर से पशु प्रवृत्तियों की ओर लौटकर, उनमें पूर्णतया मग्न होने में ही जीवन की मूल सर्जना-शक्तियों की सार्थकता मान बैठे तो इसका अर्थ यह है कि मनुष्य ने बदर से मानवत्व की ओर कदम बढ़ाकर बड़ी भूल की और फिर से उसे बदरत्व को अपनाकर उसी में सदा के लिए गढ़ हो जाना चाहिए और उससे आगे के विकास की सृष्टि, प्रकृतिगत चेतना की ही सृष्टि के अन्त में डूँ देना चाहिए। डॉ० एच० लारेन्स के साहित्यिक जीवन की छापटाहट में हमें इसी घनघोर प्रतिक्रियात्मक प्रवृत्ति का परिचय मिलता है। केवल डॉ० एच० लारेन्स ही नहीं, प्रायश्च से प्रभावित सारे पारश्चात्य साहित्य में हम, योनी-सी शैलीगत रदोबदल के साथ, इसी प्रवृत्ति की प्रधानता का परिचय पाते हैं।

हेम्स बोर्डर ने परम्परा से मिला एक बिलबुल ही नहीं शैली और नये रूप-विधान में कमाल लिखाया, इसमें संदेह नहीं। प्रायश्चोय अन्वेषणा के कई कदम द्वारों में से एक ऐसे द्वार की ओर की उसके कलाकार को प्राप्त हो गईं जहाँ कैद की गईं यौन चेतना सदा मुक्त होकर अखण्ड शान्दिक अनुभूतियों के रूप में अविराम गति से प्रलय प्रवाह की तरह बाहर निकल आईं। कला की दृष्टि से यह एक बहुत बड़ा चमत्कार था। 'युलिसीड' केवल इसी चमत्कार के स्मारक स्तम्भ के रूप में आज अवशिष्ट रह गया है, इससे अधिक कोई सार्थकता उसकी न तब थी न आज है। मनुष्य की निरंतर विकासशील मूल सर्वनात्मिका चेतना की प्रगति में उसकी चमत्कारी कला ने तनिक भी हाथ नहीं बटाया, बल्कि उलगी गिचा की ओर लौटकर विचरनात्मक प्रक्रिया को अपनाया।

वैसा कि मैं पहले सकेत कर चुका हूँ, मनुष्य की सामूहिक अन्वेषणा के भीतर (प्रायश्चियन अन्वेषणा जिसके एक कण के बराबर भी नहीं है) सृष्टि के प्रचण्ड आदिम शक्ति स्रोत वर्तमान हैं—टीक उसी प्रकार बिध तरह पृथ्वी के गर्भ में कोयला, लोहा, धातुगत तेल, बोवाल्ट, यूरेनियम, योरियम आदि कच्चे माल के ऐसे भंडार भरे पड़े हैं जो आजके वैज्ञानिक युग की भौतिक उन्नति के मूल शक्ति स्रोत हैं। पर उन भूगर्भगत धातु पदार्थों की कोई उपयोगिता अपने-आप में नहीं है—क्योंकि कोयला अपने आप में केवल कोयला ही है, उससे अधिक और कुछ नहीं—मले ही उसके भीतर विकास की अनन्त सम्भाव्य शक्ति निहित हो। आश्चर्यकता इस बात की है कि उध बड़ और निष्क्रिय कोयले के भीतर छिपी शक्ति को वैज्ञानिक उपायों से निष्कासित किया जाय और फिर उस निष्कासित शक्ति को जीवन के उपयोगी क्षेत्रों में लगाया जाय। पर आज विश्व चूँकि उध निष्कासित शक्ति का दुर्बन्धन कर रहा है, इसलिए उसके कुछ, दुखित होकर यदि यह आवाज उठाई जाय कि कोयले से प्राप्त शक्ति को फिर से कोयले में ही

परिणत कर दिया जाय, तो कोयले की-सी बढ़ता को प्राप्त होने की यह पौर पलायनवादी आकाशा जीवन से उन्मत्तकर मृत्यु को बरख करने की विकृत प्रवृत्ति के अतिरिक्त और कुछ न मानी जायगी। मानवीय विकास की सदा प्रगति में सहायता देने वाली प्रवृत्ति यह होनी चाहिए कि कोयले से या दूसरे तत्वों से विष्कम्भित शक्ति किन उपायों से सामूहिक मानवीय कल्याण के लिये सदुपयोग में लाई जा सकती है इस बात की खोज निरन्तर की जाय।

डी० एच० लारेन्स, बेम्स जोइस तथा उनके साथी अथवा अनुयायी कलाकारों ने सभ्य समाज में यौन-प्रवृत्ति के दमन के फलस्वरूप जो सामूहिक विकृतियाँ वृद्धा समाज में देखीं, उनसे वे इस तरह बोलता उठे कि यौन (सेक्स-) चेतना के आदिम (पशु-) रूप में अपने अहम् को पूर्णतया, नान रूप में, निमज्जित करके उसी के साथ एकाधार बन जाने का पाठ पढ़ाने लगे।

कहना न होगा कि इस प्रकार की आत्मघाती, विकास विरोधी और प्रगति विरोधी प्रवृत्ति किन उपन्यासों द्वारा प्रतिपादित की गई हो, वे चाहे शैली और रूप की दृष्टि से कैसे ही चमत्कारपूर्ण क्यों न हों, अपने आगे वाले युग के अप्रवृत्त और प्रकाश-दर्शक वे कभी नहीं बन सके। और न उपन्यास-साहित्य की उस अन्तर्घात के साथ उभरा कृती प्रकार का कोई सम्बन्ध हो सकता है जो मानवीय जीवन के असंख्य विरोधामासों के साथ साथ चलती हुईं भी उन विरोधामासों को सृष्टि के मूल में निहित विराट् सामंजस्य के सूत्र में पिरोती हुईं, मानवीय चेतना के व्यापक समुन्नयन में सहायक सिद्ध होती है। लारेन्स और जोइस ( विशेषकर जोइस ) की चमत्कारपूर्ण असफलता से हम लोगों को यह सबक मिलना चाहिए कि शैली और रूप के कलात्मक चमत्कार-मान से कोई रचना महान् नहीं मानी जा सकती। विश्व साहित्य में बहुतसी ऐसी रचनाएँ भी हैं जो रूप और शैली की दृष्टि से बहुत साधारण हैं, तथापि कई पीढ़ियों के साहित्यालोचकों के कसौटी में वे खरी और महान् उतरी हैं। इसका कारण केवल यही रहा है कि वे रचनाएँ मानवीय आत्मिक शक्तियों के निरन्तर विकास और मानवीय चेतना के उत्तरोत्तर उन्नयन के पथों को उन्मुक्त करने की ओर प्रयत्नशील रही हैं, न कि उन्हें रुद्ध करने की ओर। प्राचीन उदाहरण न देख मैं इस सम्बन्ध में अपेक्षाकृत नये ही उदाहरण पेश करूँगा। डी० एच० लारेन्स और बेम्स जोइस को आज न कोई साहित्यालोचक ही पूजता है न साहित्यकार। गोर्की यद्यपि शैली और रूप-सम्बन्धी सूक्ष्म सौंदर्य-कला में उक्त दो उपन्यासकारों की तुलना में कहीं नहीं टहरता, फिर भी उनकी रचनाओं का महत्त्व आज भी एक स्वर से माना जाता है और आगे भी कई सुगों तक माना जायगा। मूल कारण इसका केवल एक ही है, और वह यह कि गोर्की ने बाहरी और भीतरी जीवन की विकृत-से-विकृत परिस्थितियों के बीच में भी ऐतिहासिक सत्य द्वारा परीक्षित उस महान् आस्था को एक क्षण के लिए नहीं मुनाया जो मनुष्य की आन्तरिक शक्तियों के अद्भूत, सदा और प्राकृतिक उत्कर्षण की ओर हर हालत में टकटकी लगाए रहती है। विकृत वृद्धा नैतिकता से श्वस्त मानवता को प्रकट में महाविनाश की ओर उन्मुख देखकर भी गोर्की का यह विश्वास एक क्षण के लिए भी कभी नहीं ढिगा कि सामूहिक नैतिक और आत्मिक पतन और भ्रष्टाचरिता के बावजूद मानवता नई-नई क्षमियों को पकड़ती हुईं अन्त में निश्चित रूप से विजयिनी सिद्ध होगी। अतएव कला की कोरी चोंचलेबाजी से ( फिर चाहे उसका स्वर कैसा ही गम्भीर क्यों न हो ) आस्था का एक क्षण भी महान् है।

वृद्धा समाज अपनी सांस्कृतिक उन्नति की चरम सीमा पर पहुँचने के बाद गत्यवरोध

के कारण केवल परम्परा प्राप्त विश्वासों पर बनीं लग्न और यह भूल गया कि महासत्य निरन्तर विकासशील है और बीच में अधिक समय तक रुद्ध हो जाने से वह अस्त्य से आच्छादित हो जाता है। चूँकि विकास को बाँधा नहीं जा सकता, इसलिए वह महासत्य अस्त्य को रुद्ध कलाशय में छोड़कर स्वयं नई नई जमीनों को काटता हुआ नई नई दिशाओं से प्रवाहित होकर आगे को बढ़ता चला जाता है।

स्वयं अपने ही द्वारा सृष्ट अवरोधों से घिरे बूजुंआ समान के रुढ़िगत विश्वासों को—और फलतः उसके अहम् को—सबसे पहला धक्का गैलीलियो के इस आविष्कार से लगा कि पृथ्वी स्थिर है और पृथ्वी चलती है। उन्हें जब यह बताया गया कि पृथ्वी सृष्टि का केन्द्र नहीं, बल्कि महाविश्व की तुलना में एक परमाणु के समान है, तब उसे मानवीय जगत् की लघुता (अर्थात् आत्म लघुता) का बोध हुआ। उसके बाद दूसरा धक्का उसके रुद्ध (अतएव भूटे) अहम् को तन लगा जब डार्विन ने अकाठ्य प्रमाणों से यह सिद्ध कर दिया कि मनुष्य सृष्टिकर्ता की एक विशिष्ट और सबसे अलग रचना नहीं है, बल्कि क्रमिक विकास से उसने इस स्थिति को प्राप्त किया है, और उसके पूर्व पितामह बदर थे। अपने बदरत्व की अनुभूति से उसका आत्म विश्वास बहुत बड़ी हद तक टूट गया। उसके बाद आया कार्ल मार्क्स, जिसने मानवीय प्रगति के अन्तर्निहित ऐतिहासिक तत्व की ज्ञान धीन द्वारा यह सिद्ध कर दिया कि बूजुंआ समाज भौतिक प्रगति की दृष्टि से भी स्वयं अपने ही जालों में इस कदर जकड़ गया है कि अपने गले में अपने आप फाँसी का फन्दा डालने के सिवा उसके लिए दूसरा कोई चारा नहीं रह गया है।

सबसे अन्तिम और सबसे धातक धक्का बूजुंआ समाज को दिया मायब ने। मायब ने मनोविश्लेषण को एक सुगठित, वैज्ञानिक आधार पर प्रतिष्ठित करके यह सिद्ध किया कि आज का सम्य मनुष्य दिन धार्मिक और नैतिक विश्वासों पर खी रहा है वे दमित यौन वृत्ति, के ही विभिन्न प्रतीक हैं और मनुष्य की आज तक की सारी प्रगति दमित सेक्स जनित विवृतियों का ही इतिहास है। उसने बताया कि मनुष्य की सम्पत्ता केवल एक गायत्री नकाब है और भीने नकाब के भीतर मनुष्य एरुदम नगा है। हालाँकि यह बोर्ड नई बात नहीं थी और इस तथ्य से आतंकित होने का भी कोई कारण नहीं था, तथापि बूजुंआ समाज अपनी सांस्कृतिक और कलात्मक नकाब का पर्दाकाश होते देखकर घुरी तरह घबरा उठा। इसकी प्रतिक्रिया उस पर यह हुई कि यह जैसे मायबिगत स्वकन अपने को बर्बर अदस्य से भी अधिक नगा करने पर तुल गया। लारेन्स और जोइस तथा उनके साथ के और बाद के 'अतिथथार्थवाद' कलाकारों के निरर्थक नगेपन का यही कारण है। यह नगापन जीवन के नये और स्वस्थ सचटन के लिए नहीं, बल्कि मानवत्व के विचटन के उद्देश्य से था। जैसे वे बोलताथे हुए कलाकार मायब से कहना चाहते हैं। "सुम सम्य मनुष्य को सेवस सम्बन्धी विवृतियों द्वारा आच्छिन्न पुतळा मानते हो तो जो, हम सेक्स को उसके स्वरूप और आदिम रूप में अपनाके के लिए दंदर बन जाते हैं।" आज के विवृत युग के इन मननले कलाकारों ने यह नहीं सोचा कि मनुष्य को जीव विकास के क्रम में एक सीढ़ी पीछे से जाना सुस्पष्ट घोर पतन और हास है और मनुष्य के स्वस्थ सांस्कृतिक विकास के मूल्य पर सेक्स सम्बन्धी 'स्वस्थ' पारिविक प्रवृत्ति को मोल लेने के बराबर मूर्खता दूसरी बोर्ड नहीं हो सकती। आइडल हकसले ने अपने एक उपन्यास में आज के मनुष्य को इस बदरामिमुपी सेक्स प्रवृत्ति पर चुभता हुआ म्यग कसा है।

फ्रायड ने यह तो दिखा दिया कि मनुष्य की धार्मिक, नैतिक और सांस्कृतिक सम्प्रदाय उसकी दमित यौन-शक्ति की विकृति का परिणाम है, पर यह वह नहीं बता सका कि मनुष्य के स्वस्थ और सहज विकास के लिए स्वाभाविक और उपयुक्त पथ क्या है। और इस प्रकार एक बहुत बड़ा क्रूर परिहास वह मानवता के साथ कर गया। बड़े-बड़े कलाकारों तक को वह परोक्ष रूप से यह सुभाव दे गया कि अब मानवीय उन्नति के साथ सेक्स-सम्बन्धी विकृतियाँ एकरूप में जुड़ी हुई हैं तब चेतना को पशुत्व की ओर लौटाना ही श्रेयस्कर है और पशुओं की 'स्वस्थ' सेक्स-चेतना से कला के आदिम तत्वों को बटोर-बटोरकर 'श्रुति यथार्थवादी' उपकरणों को जुड़ाते रहने में ही कला की मलाई है। फ्रायड के सिद्धांतों की कोई दास गलती नहीं है, पर उन सिद्धांतों की सीमा अत्यन्त संकीर्ण होने के कारण अपने मानवीय विधास के सारे इतिहास को एक गलत परिप्रेक्ष्य (पर्सपेक्टिव) पर लाकर खड़ा कर दिया। प्रथम महासुद के बाद 'श्रुति-यथार्थवादी' कला ने मानवत्व के गौरव को ठुकराकर पशु स्तर की चेतना को साधन नहीं बल्कि साध्य मानकर, अचेतना-स्रोत के विस्फोटक तत्वों से भरे अगाध भण्डार को अनियन्त्रित और खुली छूट देकर कलाकारों के एक बहुत बड़े वर्ग पर अपना जो व्यापक प्रभाव फैलाया वह बूजुआ सांस्कृतिक के हास और विघटन का एक और उलान निदर्शन था।

आज सार्न उसी बूजुआ कला और सांस्कृतिक की अन्वेषि किया कर रहा है। गैलीलियो के समय से लेकर आज तक जो चार बड़े धक्के बूजुआ कला और सांस्कृतिक पर पड़े उन चारों का अलग अलग तथा सम्मिलित, दोनों प्रकार का प्रभाव सार्न पर पड़ा। जीवन के प्रति घृणा और 'उपकाई' उसके उपन्यासों और नाटकों की प्रेरणा के मूल उपकरण हैं। उसके लिए जीवन एक 'निरर्थक वासना' है। सार्न की यह प्रतिक्रिया 'ट्रिप्लिन' बूजुआ प्रतिक्रिया है जिसकी उत्पत्ति बूजुआ समाज के इस ज्ञान और अनुभूति से हुई है कि उसके बड़े-बड़े सांस्कृतिक स्वप्न स्वयं उसी के निरंतर आत्म-संकोचन के कारण नष्ट हो चुके हैं। इसलिए जो थोड़े-बहुत स्वप्न रोप रह गए हैं उन्हें भी निर्ममता से ध्वस्त करते चले जाने में उसे एक अप्राकृतिक, दानवीय उल्लास का अनुभव होता है। वैयक्तिक अहम् को सामूहिक अहम् से क्षिन्न करके समस्त, सामाजिक सम्बन्धों से अरने को अनग खींचते-खींचते सार्न के बूजुआ लेखक या कवि ने अपने को इस तरह शून्य के बीच में लाकर खड़ा कर दिया है कि अतन्त्र विश्व के बीच में वह अपने को निरन्त्र अठेना पाता है। "राग रंग से भरे अगल में कवि का हृदय धकेला" यह आज के युग के बूजुआ कलाकार की 'ट्रिप्लिन' अनुभूति है। वह खोभाकर अपने चरम एकाकीयन की इस अनुभूति को 'गर्व' के रूप में समाज के आगे पेश करता चाहता है और उसी खोभ के कारण सार्न के माध्यम से यह दार्मिक घोषणा करता है कि वैयक्तिक मानव सृष्टि के सारे नियमों से एहदम मुक्त और 'स्वतन्त्र' है। उसकी यह 'स्वतन्त्रता' एक आत्मघाती पागल की अपने गले में स्वयं फाँसी लगाने की स्वतन्त्रता के अतिरिक्त और कुछ नहीं है, यह बात वह भूल जाता है। सार्न के सबसे प्रथम उपन्यास 'उपकाई' ('ला मोषे') से ही उसकी इस 'वैयक्तिक स्वतन्त्रता', समाज और संसार के प्रति उल्टे उपेक्षा—बल्कि विकट घृणा—और तन्त्रित उपकाई का परिचय सुस्पष्ट और असंदिग्ध रूप में मिल जाता है। उसके किसी भी उपन्यास या नाटक के पात्र जीवन के बीच के प्राणी नहीं हैं। वे या तो जीवन-नदी के उस पार के अप्राकृतिक अनुभूति-सम्पन्न प्राणी हैं या इस पार निरर्थक शून्य में उठासँ भरने वाली छायारहित छाया-साम्राज्य। अपनी

उस बड़, निश्चेष्ट और मयावह उदासीनता, अवसाद, खीझ और असतोष की स्थिति से उबरने की आकांक्षा का एक कण भी उन अमानवीय लोक के चोत्रों में नहीं पाया जाता। उसी स्थिति में रहकर जीवन लोक के प्रति कष्ट घृणा की पुष्पधार द्वारा विपैले पैन को निरंतर उगलते रहने में ही उन्हें विकृत आत्म तृप्ति प्राप्त होती है।

और, युग की यह विशेषता देखिए कि आज सारे सगर का जूतु आ लेखक-समाज (बिना कलात्मक योग्यता की कोई कभी आज भी नहीं है) सार्थक छुट्टा-लोक की अमानवीय निष्ठुतियों से अत्यन्त प्रभावित है, केवल किछी मरणोन्मुख, हताश और बीचन निदोषी युग और समाज में ही इस तरह की अस्वामाजिक प्रवृत्तियाँ पाई जा सकती हैं।

इस प्रकार हम देखते हैं कि जूतु आ कला अपने हास की चरम स्थिति को पहुँच चुकी है और उन्मत्त के क्षेत्र में उसके पतन का अन्तिम रूप लिखाई देता है। उन्नीसवीं शताब्दी के अन्तिम दशक से लेकर आज तक जो भी नये मोड़ इस दिशा में लिये गए हैं वे उत्तरोत्तर मानवीय जीवन के सहज और स्वस्थ विकास के अधिकाधिक विरोधी और विद्वेषी सिद्ध होते चले गए हैं। कला की शैली में नवोन्मत्त नयापन और निःसार आना चला गया है, ल्यों ल्यों, ठसी परिमाण में, भावनाओं में सकोचन और निकृति आती चली गई है। प्रागुनिक उन्मत्त के प्रारम्भिक युग में स्त्री पुरुष के पारस्परिक प्रेमाकर्षण की त्रिभुज अनुभूति को लगन, त्याग और तपस्या की भी भावना के रा से रगने की प्रवृत्ति पाई जाती थी वह धीरे धीरे क्रम से जीव वैज्ञानिक और मनोवैज्ञानिक विरलेपण के अर्थों की बीर पाइ का शिकार बनती हुई इस कष्ट कुम्प और कुत्सित स्थिति को प्राप्त होती गई कि अन्त में घृणा, श्लाघि और उबकाई के रूप में परिणत होकर रह गई। जीव विज्ञान और मनोविज्ञान का इसमें कोई दोष न था। दोष था कुल्लु विशेष प्राकृतिक कारणों से (बिन पर प्रकाश डालना यहाँ अप्रासंगिक होगा) जूतु आ 'आगेनिज्म' के भीतर उन्मत्त हुई रासायनिक विघटन क्रिया का, जिस पर नये जीव विज्ञान और मनोविज्ञान की प्रतिक्रिया अत्यन्त घातक सिद्ध होने लगी। इससे भी दुःख बात यह थी कि समाज विज्ञान का कोई प्रमाण उस पर न पडा, जो जीव वैज्ञानिक और मनोवैज्ञानिक विरलेपण को सतुलित आचार देकर उसे स्वस्थ और उपयोगी दिशाओं की ओर नियोजित कर सकता था। फल यह देखने में आया कि जिस तरह प्रेम-सम्बन्धी धारणा विच्छिन्न होकर, बिखरकर, अपनी उन्मत्त और विकसित स्थिति से कटते कटते पशुत्व की स्थिति से भी अधिक विशृङ्खल और विकृत हो गई, उसी तरह जीवन के सभी क्षेत्रों के सहज-सुन्दर विकास की धाराएँ बंद होकर, गलत दिशाओं की ओर लौटती चली गईं।

जूतु आ सम्भूति के इस स्वाभाविक गलन, हास और अवरोध के बाद यह आया की चानी चाहिए थी कि प्रोनेगेरियन उन्मत्त-साहित्य लम्बे डग भरता हुआ उत्तरोत्तर टटटि करता चला बादगा। पर इस बात के कोई लक्षण अभी तक नहीं दिखाई दिए। गोर्की की परम्परा प्राप्त होने पर भी प्रोनेगेरियन उन्मत्त जो विकसित न हो पाया इससे साहित्यान्दोषों को आमचर्च होना बगनि स्वभाविक है, तथापि यदि तनिक गहराई से और सूक्ष्म दृष्टि से विचार किया जाय तो आश्चर्य के लिए कोई कारण नहीं रह बादगा। गोर्की ने उन्मत्त-रचना में जो विघटितता प्राप्त की उसके कई कारण थे। उसके आगे एक तो कला-सम्बन्धी शैली और रूप-गठन की यह

बूझा परम्परा थी जो सदियों के परिभ्रम और प्रयोग द्वारा अपूर्व सुन्दर ढंग से निरमित होकर निरार चुकी थी; दूसरे, उन बूझा रूपों लेखकों की परिपक्वता-प्राप्त रचनाओं की विरासत उसे प्राप्त थी जो केवल शैली और कला की दृष्टि से ही नहीं, बल्कि जीवन के व्यापार और गहरी भाव-बोध के साथ ही उसकी स्वस्थ विद्याय घाथ को अन्नाये हुए थे; तीसरे, उसकी प्रधान रचनाएँ उस युग में लिखी गई थीं जब प्रोलेटेरियन संस्कृति का निर्माण नहीं हुआ था, बल्कि वह स्वयं कच्चे धातु-पदार्थों से उस संस्कृति के निर्माण के प्रयत्नों में लगा हुआ था।

जब रूस में प्रोलेटेरियन राज कायम हुआ तब परिस्थितियाँ ही एकदम बदल गईं। नव निर्मित संस्कृति द्वारा प्रभावित और परिचालित प्रोलेटेरियन समाज के आगे कई परिस्थितियों के मद्द्दल नये साहित्य के निर्माण के लिए कोई परम्परा ही नहीं थी। गोर्बा का साहित्य इस सम्बन्ध में उनकी सहायता नहीं कर सकता था; इसका कारण यह था कि गोर्बा की साहित्य-रचना के प्रधान युग में प्रोलेटेरियन राज कायम नहीं हुआ था, बल्कि उसके लिए सर्पर्षल रहता था। ये दो परिस्थितियाँ एक-दूसरे से मूलतः भिन्न हैं। इसलिए प्रोलेटेरियन संस्कृति के युग के साहित्यकारों को नये साहित्य के निर्माण के लिए स्वयं ही कच्चा माल खोजना या उपजाना पडा है और स्वयं ही, बिना किसी पिछने नमूने के, उस माल द्वारा नये नये नमूने तैयार करने पड़े हैं। इन कारणों से प्रोलेटेरियन साहित्य और संस्कृति में अभी तक परिपक्वता नहीं आ पाई है। इसका एक और महत्त्वपूर्ण कारण यह है कि सन १७ या उसके कुछ बाद से लेकर आज तक रूस को अपनी आत्म-रक्षा के लिए कई बार सामूहिक विरोधी शक्तियों से लड़ना पडा है या लड़ने की तैयारियों करनी पडी हैं, जिसके फलस्वरूप अपनी नई संस्कृति के सहज विद्यार में एक-से-एक विद्यत विघ्न उसके आगे आते चले गए हैं। ऐसी हालत में केवल बचकाने ढंग का साहित्य ही बर्हो पनप सकता था, जो कथि काफ़ी स्वस्थ है और एक नये मोड की सूचना देता है, तथापि अभी तक परिपक्व और पुष्ट नहीं हो पाया है। उनके समुचित विद्यार और पुष्टि के लिए कम-से-कम पचास वर्ष की परिपूर्ण शान्ति और स्थिरता चाहिए।

इन सब बातों से यही प्रमाणित होता है कि हम पश्चात्य उपन्यास-साहित्य से किसी नये विद्यार की, नई शक्ति और नई स्फूर्ति दे सकने वाले किसी नये मोड की आशा अभी काफ़ी समय तक के लिए नहीं कर सकते। बर्हो तक साहित्य और कला-सम्बन्धी प्रश्नों का सम्बन्ध है, मार्क्स, फ्रायड और सर्व तीनों की सीमाएँ हम देख चुके हैं। मार्क्स और फ्रायड ने अपने-अपने क्षेत्रों में बहुत महत्त्वपूर्ण काम किया है, और दो नये—इयापि मूलतः भिन्न—दृष्टि-कोणों से जीवन और जगत को समझने, पारखने और उनका नया निर्माण करने की प्रेरणाएँ हमें दी हैं। पर दोनों का प्रभाव साहित्य पर बिस रूप में पडा है उससे किसी भी पश्चात्य देश में ऐसे महान् उपन्यास की सृष्टि नहीं हो पाई है जो आज के विचित्र विगोधानाओं, विघ्ननाओं और सामूहिक चिन्तितों से पूर्ण युग में भी मानवीय चेतना को टेढ़े-मेढ़े रास्तों से अलग हटाकर, बोन के सहज विद्यार-पथ की ओर नये तिर से नियोजित करके, जीवन के प्रति एक नई और स्वस्थ आस्था प्रदान करने में सहायक सिद्ध हो सके।

इसके लिए हमें प्राच्य देशों—विशेषकर भारत—की ओर मुड़ना होगा। इस देश के सम्बन्ध में साधारणतः यह धारणा लोगों में पाई जाती है कि प्राचीन काल से लेकर आज तक

इसका सांस्कृतिक दृष्टिकोण बराबर निराशागदी रहा है। पर विश्व जनों से यह बात पहले भी खिरी नहीं थी और आज भी नहीं है कि यह धारणा भ्रमात्मक है। यह ठीक है कि इस देश की भौगोलिक और राजनीतिक परिस्थितियों प्रारम्भ से ही ऐसी रही हैं जिनके कारण युग युग में यह निराशा की लूफानी लहरों की वाद में बढ़ते बढ़ते बचा है : बड़ी-बड़ी श्रद्धियों के बीच में उभे भटकना पड़ा है, फिर भी किसी रहस्यमयी अन्तरीय आस्था का प्रकाश उसे निरन्तर मूल जीवन के वास्तविक विनास का केन्द्र पथ दिग्गता चला गया है। महाभारत के समान में ऐसी ही श्रद्धी आई थी, जब न संस्कृति के प्रतीकों को और न जनता को ही कोई पथ सूझ पाता था। विभिन्न क्षेत्रों के राजनीतिक उत्थान पतन, सामाजिक वैगम्य, नैतिक विरोधाभास और सांस्कृतिक संकट की एक दूसरे से घुरी तरह उलझी हुई जटिल परिस्थितियों के बीच में कहीं कोई बूझ विनारा नहीं दिखाई देता था, किसी एक मुनि का भी वचन प्रमाण नहीं लगता था और 'धर्मस्य तत्र निहितं शुरायाम्' मान्य होता था। ऐसे अन्तर पर महाभारत का कवि आया। उसने एक महान् उपन्यासकार की तरह कुछ विशिष्ट चरित्रों की अवतारणा करने उनके माध्यम से अपने सारे संकटपूर्ण युग की विकट से विकटतर और जटिल से जटिलतर परिस्थितियों का निराद, यथार्थ और सूक्ष्म चित्रण पुं'तानुपुं'त विरलेपण के साथ किया। इस प्रकार धनधोर निराशा के वातावरण की चरम नाटकीय स्थिति का प्रदर्शन करते हुए भी उसने अपने भीतर की सुदृढ आस्था के प्रकाश को एक पल के लिए भी नहीं बुझने दिया, उच्चे मानवीय धर्म की अन्तिम विजय के प्रति अपने अट्टिग निरास को एक क्षण के लिए भी नहीं टहने दिया। भयंकर से भयंकर श्रद्धियों पहराती चली आएँगी और विश्व को लीलने की धमनी टेंगी, आ चिर-विकासशील और सर्जनीय मानवीय आत्मा के आगे उन्हें अन्त में झुकना ही पड़ेगा; विश्व विध्वंसक शक्तियों प्रलय के-से उलकापान और वज्रपात करेंगी, पर चिर-शान्ति की लोभ में निरन्तर प्रचलशील मानवाना अन्ततः उन विनाशशील शक्तियों का परिपूर्ण नियन्त्रण करके ही रहेगी— यह महासन्देश महभारतकार ने विश्व को दिया।

जब जब सामूहिक निराशा से भरे संकटपूर्ण अवसर इस देश में आये तब तब किसी न-किसी महाकवि का अविर्भाव हुआ और उसके मुँह से महान् आस्था की वाणी हमने सुनी। जब शर्वा (अथवा युगकाल में हूँ) का सगदित आक्रमण इस भूमि पर हुआ तब कालिदास का आनिर्भाव हुआ और उस देश-वाणी धनधोर निराशा के वातावरण में जनता ने महापराक्रमी शुरुंशियों के विजय अभियान की अपूर्व स्फूर्तिदायक गाथा सुनी। जब सोलहवीं शती के अस्त व्यस्त वातावरण में जनता भूखों मर रही थी, निराशा और हीनता की भावना ने उसे "कहाँ जाऊँ का करी ?" की प्रश्नात्मक स्थिति में लाकर खड़ा कर दिया था, जब जीवन की उपयोगिता और महामानव की उच्चाकाशाओं के सम्बन्ध में सारी आस्था जन मन से विलीन होती चली जा रही थी, तब तुलसी के राम का अपूर्व बल सबको मिला। उसी प्रकार ब्रिटिश शासन के लौह-चाप के नीचे जब भारतीय जनता घुरी तरह कुचली जा रही थी और उसकी आत्म लघुता की भावना चरम सीमा को पहुँच चुकी थी तब रवीन्द्रनाथ ने केवल अतरीय आनन्द के उद्बोधन द्वारा ही नहीं वरन् "मा मे." के प्रबुद्ध शोप से मानवीय आत्मा के अतरीय गौरव का ऐसा महामान्य फूँका बिगने कई युगों तक के लिए जब चेतना को एक नई स्फूर्ति का नया सम्बल प्रदान किया।

केवल कविताओं में ही नहीं, रवीन्द्रनाथ के उपन्यासों में भी हम उसी उद्बुद्ध चेतना,

मानवीय आत्म-तत्वों के चिर-विकास के प्रति उसी निश्चित आस्था का स्वर गूँजता हुआ पाते हैं। जब यूरोपीय बूर्जुआ संस्कृति और बूर्जुआ कला कृष्ण शय्या पर पड़ी-पड़ी कराह रही थी और सारे पार्श्वार्थ साहित्य के एक एक शब्द में निराशा, अनास्था और अविश्वास की चीरों निकल रही थीं तब दलित देश की घोर दयनीय परिस्थितियों के बीच में अपमानित और नियाँतित होता हुआ भी रवीन्द्रनाथ का 'गोरा' महामानवत्व की महावाणी प्रचारित कर रहा था। रवीन्द्रनाथ ने 'गोरा' और 'घरे बाइरे' में ( जिसकी बहुविध प्रशंसा करने पर भी गोर्की को तृप्ति नहीं हुई थी ) अंतर्जीवन और बाह्य जीवन के व्यापक तत्वों के सामाजिक सम्मिश्रण और समन्वय द्वारा विश्व-उपन्यास साहित्य को निश्चित रूप से एक नया और महत्त्वपूर्ण मोड़ दिया था।

रवीन्द्रनाथ के बाद शरत्चन्द्र की बारी आई। जहाँ तक विशुद्ध औपन्यासिक कला और औपन्यासिक रस का प्रश्न है, शरत्चन्द्र ने रवीन्द्र युग से प्रगति ही की, पर जब सर्वांगीय परिपूर्णता और व्यापकता का प्रश्न उठता है तब शरत्चन्द्र रवीन्द्रनाथ के आगे कहीं ठहर नहीं पाते। शरत्चन्द्र महज जीवन रस के रसिक थे, जो उन्हें तत्कालीन बंग समाज के पारिवारिक और सीमित सामाजिक दायरे के भीतर ही प्राप्त हो सकता था। उन्होंने उस पारिवारिक तथा सामाजिक सुखि द्वारा अपने युग के समाज में एक प्रगतिशील चेतना की लहर अवश्य दौड़ाई, पर उनकी प्रतिभा एक विशेष समाज के युग-सत्य तक ही सीमित होकर रह गई, उस विशेष युग और विशेष समाज के माध्यम से युगातीत और समाजातीत व्यापक सत्य की ओर वह उन्मुख न हो सकी। शरत् के 'देवदास' या 'श्रीमान्त' एक विशेष युग के विशेष समाज की उपज हैं, और उस विशेष युग और विशेष समाज की समाप्ति के बाद उनका कोई अस्तित्व नहीं रह जाता। पर रवीन्द्रनाथ का 'गोरा' किसी एक विशेष युग और विशेष समाज की उपज नहीं है। उसका रक्त सोलहो आना आयरिश है और उसका पालन पोषण पैदा होने के बाद से ही एक पटर भारतीय परिवार के बीच में होता है। वह छात्र-जीवन के कुछ बाट तक अपने को परिपूर्ण भारतीय समझता है, देश के धार्मिक, सामाजिक तथा राष्ट्रीय आन्दोलनों में पूरा भाग लेता है और जेल जाता है। इन सब संघर्षों के बाद अंत में जब उसे किसी विशेष घटना के फलस्वरूप अकस्मात् यह पता चलता है कि वह भारतीय नहीं आयरिश है, तब उसके आगे वृहत्तर मानवीय सत्य उद्घाटित होने लगते हैं। इसलिए 'गोरा' किसी एक विशेष देश, जाति, समाज या युग के संकीर्ण दायरों के भीतर सीमित नहीं है। वह युग युग की नियमताओं और विरोधाभासों के बीच में महासत्य की चेतना को निरन्तर आगे बढ़ाती रहने वाली चिर प्रगतिशील मानवात्मा की चिर-विद्रोही शक्ति का प्रतीक है।

फिर भी शरत् के युग-सत्य के भीतर युगातीत सत्य के बीजों का एकदम अभाव था, ऐसा मैं नहीं मानता। उनके 'शेष प्रश्न' में हम वह बीज पाते हैं।

शरत्चन्द्र के बाद विश्व-उपन्यास-धारा को एक महत्त्वपूर्ण शाखा हिन्दी-जगत् की पुरानी और अपेक्षाकृत ऊसर भूमि को काटती हुई आई और एक काफी बड़े क्षेत्र को सींचने लगी। प्रेमचन्द उसी अपेक्षाकृत नई मिट्टाई की उपज थे। प्रेमचन्द ने शरत्चन्द्र के पारिवारिक दायरे से हिन्दी-उपन्यास को मुक्त अवश्य किया और उसकी सामाजिक परिधि की भी काफी बढ़ाया, पर उनके उपन्यासों में न शरत्चन्द्र की कलात्मकता थी न रस-परिपाक; न शैली को वह स्वाभाविकता



यी, न रूप गठन का वह चमत्कार। फिर भी गाँवों के सरल जीवन के सहज चित्रण में उनकी विशेष कुशलता किसी भी हालत में उपेक्षणीय नहीं है और उसी ग्राम्य-जीवन की सहज अनुभूति से उद्वन्न नैतिकता के स्वामाधिक उच्चार से उन्होंने भारतीय बृजुआ समाज की कृत्रिम नैतिकता को जो धक्का दिया, वह भी एक बड़ा प्रगतिशील कदम था। पर इन सब विशेषताओं के बावजूद वह भी युग सत्य से ऊपर न उठ पाए—उठते-उठते रह गए।

प्रेमचन्द के बाद के हिन्दी-उपन्यास के सम्बन्ध में कोई राय देना अभी खतरे से खाली नहीं है—विशेषकर मेरे लिए, जब कि मैं स्वयं प्रेमचन्दोत्तरयुगीन उपन्यासकार हूँ। यह आज के युग की एक विचित्र और ध्यान देने योग्य विशेषता है कि प्रेमचन्द के बाद वाले औपन्यासिक युग को आरम्भ हुए आज प्रायः सत्तराईस साल हो चुके, पर अभी तक उसका ठीक-ठीक क्या साधारण लेता-ढोला भी हमारे आलोचकगण नहीं कर पाए। केवल कुछ पिसी-पिसाई, पिटी-पिटार्ई और षट्ट-भाषित उक्तियों बीच-बीच में किसी-न किसी आलोचक द्वारा उनके सम्बन्ध में दुहरा दी जाती हैं। इस विशेष युग के उपन्यास-साहित्य को जो अभी तक यथार्थ परिदृश्य में नहीं रखा जा सका है उसके कई कारण हैं। पुणे आलोचक उसके गम्भीर महत्त्व को समझने में निपट असमर्थ थे। उसकी जमीन ही उनके लिए एकदम नई थी। इतिवृत्तात्मक उपन्यास की परम्परा में पले हुए अपने बचवाने टंग के आलोचनात्मक मानों द्वारा वे उस नई प्रवृत्ति की गहराई की माप-जोख नर ही नहीं सकते थे। अधिक-से-अधिक वे उसे “पारचात्य घारा से प्रभावित गंदा और अरबीज साहित्य” कहकर आत्म-संतोष कर लेते थे। उनके बाद जो नये आलोचक आये वे प्रेमचन्दोत्तर युग के उस उपन्यास-साहित्य की एकदम नई विशेषताओं का अध्ययन समाप्त भी न कर पाए थे कि द्वितीय महायुद्ध की परिस्थितियों ने उनका पारचात्य साहित्य के कुछ नये-नये, द्विष्टपुट ( विन्तु स्थायी महत्त्व से एकदम रदित ) प्रयोगों की ओर आकर्षित कर दिया। प्रेमचन्दोत्तर युग के हिन्दी उपन्यास गहरी और डोह जमीन पर खड़े होने के साथ ही जीवन की ऐसी जटिलता को अपने भीतर समाहित किये हुए थे और उस जटिलता के सूक्ष्म से-सूक्ष्म विश्लेषण द्वारा जीवन के महाकर्मों के उद्घाटन के ऐसे महत्त्वपूर्ण महाप्रयास में संलग्न थे कि तनिक भी बहाना मिलने पर उनसे कतराकर निकल जाने में ही नये आलोचकों ने अपना प्राण देखा। क्योंकि उन उपन्यासों का मूल्यांकन और विवेचन घोर परिश्रम-साध्य था और उसके लिए आलोचना के प्राचीन सिद्धान्तों से लेकर नवीनतम मानों के गहरे अध्ययन की आवश्यकता के अतिरिक्त युग-युग के जीवन और साहित्य की व्यापक पृष्ठभूमि के गहन ज्ञान, वर्तमान युग के जटिल जीवन के समुचित विश्लेषण और भावी युग के जीवन के सम्यक् अनुमान की अपेक्षा थी। इसलिए स्वभावतः उससे कतराकर निकल जाने, उसे उपेक्षित ही छोड़ देने और युग-वैयर्थन द्वारा विकसित नये-नये, सहज साध्य, द्विष्टपुट प्रयोगों के पर्यवेक्षण की ओर मुक्तने में ही उनका बहयाण था।

पर वह उनकी बड़ी भारी भूल थी। उक्त विशेष युग के उपन्यास-साहित्य को ‘बादपास’ नरके निकल जाने का प्रयत्न अन्ततः टेढ़ी तीर सिद्ध होकर रहेगी। सन् १५४ में मैं यह भविष्यवाणी कर रहा हूँ जो सन् १६४ में स्वतः सिद्ध हो जायगी। अभी कुछ समय के लिए उसकी उपेक्षा आसानी से की जा सकती है, क्योंकि अभी युग का ध्यान कई विभिन्न दिशाओं

की ओर केन्द्रित है। पर बल्की ही वह समय आया जब युद्धकालीन या युद्धोत्तर अमेज़ी, अमरीकी, इटालियन या फ्रांसीसी साहित्य के वैयक्तिक जीवन सम्बन्धी छिटपुट प्रयोगों की लञ्छेदार कला की सीमा तक पहुँच जाने पर हमारे नये आलोचकों के लिए आगे का रास्ता एकदम चट्टानी दीवार से रुद्ध हो जायगा। और तब उन्हें नई दिशा खोजने के लिए फिर लौट-कर हिन्दी के उसी उपन्यास-साहित्य की ओर थाना होगा जिसे वे युग के भूटे चक्रों और पैशनों की ओट में सहज उपेक्षणीय मानते थे। खररे का पूरा अनुभव करते हुए भी मैं इतना कह देना चाहता हूँ कि प्रेम-सम्बन्धी-कालीन हिन्दी-उपन्यास निर्व्व उपन्यास-साहित्य के एक बहुत ही महत्त्वपूर्ण और युग विवर्तक नये मोड़ की सूचना है।

इतना कह चुकने के बाद मैं उस प्रश्न पर विचार करने की स्थिति में आता हूँ जिसकी ओर मैंने प्रारम्भ ही में संकेत किया था—अर्थात् निर्व्व उपन्यास के मणिष्य का सम्भावित रूप क्या होगा। चूँकि शिना कहा जा चुका है उसके भीतर भावी महत्त्वपूर्ण उपन्यास के सम्बन्ध में आनुमानिक संकेत काफी दिये जा चुके हैं, इसलिए अब उस प्रश्न का उत्तर बहुत कम शब्दों में आशानी से दिया जा सकता है।

मेरी यह निश्चित धारणा है कि मणिष्य में जिस महा-उपन्यास का—आधुनिक उपन्यासों की परम्परा का अन्त करने वाले उपन्यास का—आविर्भाव होगा उसमें प्रायः उन सब युगों का सम्मन्वय रहेगा जो विशेष विशेष समय के युग विवर्तक उपन्यासों में वर्तमान रहे हैं। और, उन विशेषताओं के अनिश्चित, उसमें पिछले युगों के सभी महत्त्वपूर्ण उपन्यासों की अन्तर्भाव-धारणें साधायनिक रूप में समन्वित और विलिखित होकर उन सभी भिन्न एक नई ही भावधारा का उद्भावन करेंगी और आज तक की परम्परा से भिन्न एक नये ही रस का स्रोत बहायेंगी।

अपनी बात को अधिक स्पष्ट करने के लिए मैं फिर कहूँ कि मणिष्य का यह महा-उपन्यास नवीन शैली निर्माण और नये रूप-गठन की दृष्टि से सुन्दरतम होगा। श्री पुरुष के प्रेम की वैयक्तिक अनुभूति को उसमें किसी भी रूप में तनिक भी महत्त्व नहीं दिया जायगा। न उस तरह के प्रेम की तथाकथित 'स्वर्गिक चेतना' की महत्ता उसमें परिस्पृष्टित होगी, न मनोवैज्ञानिक विधि से उसकी विकृतियों का ही विश्लेषण रहेगा। प्रेम-सम्बन्धी चेतना की वो मूल प्राकृतिक धारा सभी पारिवारिक, सामाजिक तथा धनात्मक मानवीय सम्बन्धों में सूदन अन्तर्धारा के रूप में वर्तमान पाई जाती है, अन्तर और बाह्य प्रकृति के मूल तत्वों से जिसका सुगम सुगम से सहज सम्बन्ध रहा है, जो आज की विविध विद्वन्ताओं और विशेषज्ञताओं से पूर्ण युग में ऊपर से एकदम विच्छिन्न और विकृत रूपों के पदों की ओट में छिपी होने के कारण अस्तित्वहीन-सी लगती है, उसीका परिस्पृष्टन उसमें जीवन रस से छुनी मिली एक नई ही शैली द्वारा किया जायगा। ब्रह्म आ सत्त्विति की विरासत में प्राप्त वो एकात्म अहमत्त चेतना आज के बौद्धिक मनुष्य को निर्व्व-मानवत्व से छिन्न करके उसे विनाश के महागह्वर में टपेलने के लिए तत्पर है, उसका निर्व्व-मानवत्व से पुनस्तयोजन कैसे हो सकता है, इसका सुझाव उस नये उपन्यास के स्वाभाविक जीवन-चित्रण के भीतर निहित रहेगा। ब्रह्म आ सत्त्विति की युगों की साधना द्वारा प्राप्त संस्कृति के उन्नततम रूप का सहज साधायनिक सम्बन्ध या विलयन नव विकसित प्रोलेटेरियन संस्कृति के साथ

किस सहज और मगलमय रूप में हो सकता है उसका आभास भी उस नये उपन्यास में किसी न-किसी रूप में रहेगा, ऐसा अनुमान मैं लगाता हूँ। आज ससार के विभिन्न वर्गों, विभिन्न राष्ट्रों और विभिन्न सांस्कृतिक समूहों के बीच जो परस्पर विष्वसक सघर्ष चल रहा है उसकी अनिसार्थ सनाति मिन प्राकृतिक नियमों के अनुसार होकर रहेगी, उसका भी सकेन उस उपन्यास में निहित जीवन धारा के सहज स्वरूप के मोतर से प्राप्त होगा। सन्धे में यह महा उपन्यास कुण्डा, निराशा, घृणा और उबकाई से बहुत दूर, जीवन के आदिकाल से लेकर आज तक के सहज स्वस्थ, चाहा और अन्तरीण विकास पथ पर स्थित रहेगा और ध्राव के युग के समस्त द्वंदों और प्रतिद्वंदों से परे, प्रकृति की मूल धारा से सम्पन्न, जीवन के आनन्द की अनुभूति से लुब्धी हुई महान् आस्था की वाणी को अपूर्व कला के माध्यम से उसी तरह प्रसारित करेगा जिस प्रकार बसत में खिचने वाले फूल सारी प्रकृति में, सहज रूप से, चारों ओर के वातावरण में परिमल बिखेरते हैं।

अन्त में एक सकेत और कर दूँ कि जिस आनुमानिक उपन्यास का उल्लेख मैंने किया है उसका चरित नायक, नायिका या पात्र पात्रियों किसी निरोग देश या निरोग समाज की विशिष्टता से सम्बन्धित न होकर रबीन्द्रनाथ के 'शोरा' की तरह विश्व मानवत्व के प्रतीक होंगे।

और इस प्रकार के उपन्यास के लिए उगयुक्त जमीन आज हमारे देश में तैयार है, क्योंकि इस प्रकार की निश्चिन्नीन अनुभूति की परम्परागत सांस्कृतिक प्रेरणा केवल इसी देश को प्राप्त है, और युग की विषमता और निरोधाभास के मारे प्रतीक भी आज इसी देश में हिमदले चले आ रहे हैं। इसलिए जो यह स्वर्णिम अगसर हम लोगों—भारतीय उपन्यासकारों—को प्राप्त हुआ है उसे यदि हम अपनी लापरवाही से गवाँ दें तो वह नही भारी ऐतिहासिक चूक होगी।



## मराठी रस-मीमांसा : नई दिशाएँ

मराठी भाषा में साहित्यालोचन पर सिपुन, त्रिनिध और विशाल साहित्य है। 'वाङ्मयीन टीका', जैसे कि मराठी में साहित्य समीक्षा को कहते हैं, 'निबन्धमाना' कार विष्णुशास्त्री त्रिपलूरकर के जमाने से और उगसे पहले से चली आ रही है। सबसे नवीनतम ऊहापोह अमरावती के विद्वान् प्राण्यावक गणेश त्र्यंबक देशपाण्डे द्वारा मुम्बई मराठी साहित्य रूच को और से इस वर्ष 'शामन मल्हार न्यारयान्माला' में 'आपलें साहित्य शास्त्र' ( हमारा साहित्य शास्त्र ) विषय पर किया गया। इस विशाल साहित्य का सम्पूर्ण ऐतिहासिक संप्रदाय एक छोटे से लेख में सम्भव नहीं है। फिर भी हिन्दी पाठकों की जानकारी के हेतु जो भी संकलित कर पाया हूँ, प्रस्तुत है। लेखक सम्पूर्ण जानकारी देने का दावा नहीं करता। प्रस्तुत लेख में पढ़ने कुछ इतिहास देकर ग० त्र्य० देशपाण्डे का विवेचन अन्त में विस्तार से दिया गया है।

विष्णुशास्त्री त्रिपलूरकर के 'वाङ्मय विषयक निबन्ध' ग्रन्थ में मुझे किन्तु अनंतरण मिला जिससे स्पष्ट होगा कि ठनीयों शताब्दी के अन्तिम चरण में भी मराठी साहित्य समीक्षकों की दृष्टि किन्ती मर्मग्राहिणी थी। 'विद्वत्त्व और कविता' नामक निबन्ध में विष्णुशास्त्री कहते हैं—  
 "बाह्य प्रकृति का वर्णन जत्र करना हो तो किसी प्रदेश को चढ़ी भर स्वरूप अपनी छाँसों से देखकर जो उसके सम्बन्ध में कल्पना जागरित होगी, वह वैसी ही नवयों से वा वर्णों से बहुत दिनों तक अभयन करने पर भी नहीं होगी। वही बात अंत सृष्टि की भी है। अमुक रस के विषय में साक्षात् अनुभव से जो स्वरूप धारणा होगी वह निरे सूक्ष्मे वर्णन के परामर पठन से भी यदि हो भी सके तो बहुत अस्पष्ट होगी। सारांश, दक्षिण के लिपि अथवा रसिकता के लिए भी विद्वत्ता बिलकुल कारण नहीं है।" बल्कि वे दोनों स्वभावतः विरल हैं ऐसा ही कहना चाहिए।" यह विवेचन मराठी में सन् १८६६ में किया गया है। त्रिपलूरकर ने बताया था कि विद्वत्त्व और कविता का 'जोई' निश्चित कार्यकारण-सम्बन्ध नहीं है। कालिदास, लघुनाथराय, मिश्रन्, 'शैल' ( शैल को उन्होंने ऐसे ही लिखा है ) वही परिचित और उत्तम कवि थे, जब कि शैलसीयर, बर्न या तुकाराम एकदम उलाहे कविरों की तरह निरक्षर नहीं तो कम से कम अनर्थक तो वे ही। कुछ उदाहरणों में विद्वत्त्व की अधिष्ठता ने कवित्व को कम ही किया है यही सिधेरो या लोचन में।

काव्यशास्त्र का इतिहास-मात्र लिखा। कालानुक्रम से सब ग्रन्थों की सूची देना तो असम्भव-प्राय है फिर भी कुछ प्रमुख ग्रन्थों का परिचय मैं देना चाहता हूँ जो १६३० से पहले लिखे गए और जो उनके बाद लिखे गए।

१६१५ में पूना से 'काव्य-चर्चा' नामक एक लेख संग्रह प्रकाशित हुआ जिसमें विभिन्न कवियों के रसग्रहण और काव्य सम्बन्धी कुछ महत्त्वपूर्ण ग्रन्थों पर विभिन्न विद्वानों के लेख थे। हिन्दी में नन्ददुलारे वाजपेयी द्वारा सम्पादित 'साहित्य सुषमा' का पाठकों की स्मरण होगा जिसमें निरालाजी का 'भारतीय काव्य दृष्टि' नामक अनुपम निगन्ध है। कुछ इसी प्रकार का यह संग्रह था। यद्यपि शैली बहुत कुछ रुढ़िवादी और परम्परागत है फिर भी विचारों के लिए बहुत सा खाद्य इस ग्रंथ में है। १६१६ में श्री ना० बनहट्टी का 'मयूर काव्य-विवेचन', १६१६ में वासुदेव गोविन्द आपटे का 'सौंदर्य अणि ललितकला', १६२१ में हरिनारायण आपटे का 'विदग्ध वाङ्मय' ऐसे ही महत्त्वपूर्ण ग्रन्थ थे जिनमें सौंदर्य समीक्षा और रस-ग्रहण के विभिन्न सिद्धान्तों को सामने रखा गया था। इन विवेचनों के साथ-ही-साथ पा० वा० काव्ये का 'संस्कृत साहित्य-शास्त्राचा इतिहास' प्रकाशित हुआ। और उसी कालखंड में निर्णयसागर, मुंबई से संस्कृत के मूल काव्य शास्त्र-विषयक ग्रन्थों के सटीक प्रामाणिक संस्करण भी प्रकाशित हो रहे थे, यथा १६१६ में मुकुट की 'अभिधावृत्तिमातृका' और १६२८ में रुद्रट का 'कान्यालंकार' और आनन्द-वर्षन का 'ध्वन्यालोक'। ध्यान रहे कि अंग्रेजी में प्रकाशित महत्त्वपूर्ण भारतीय काव्यशास्त्र-विषयक ग्रन्थ भी इसी समय के हैं : यथा डाक्टर जे० नोबेल का 'फोउंडेशन ऑफ इण्डियन पोएट्री' (१६२५), डाक्टर एस० के० दे का 'संस्कृत पोएटिक्स' (१६२५) और ए० शंकरन का 'सम आस्पेक्ट्स ऑफ लिटररी क्रिटिजिज्म इन संस्कृत आन दि थियरी ऑफ रस एण्ड ध्वनि' (१६२८)।

१६२८ ईस्वी में मराठी के विख्यात शनवीशकार डॉक्टर भीषर वृंकेदेश केतकर ने 'महाराष्ट्रियाचे काव्य परीक्षण' नामक एक द्रुमूल्य ग्रन्थ लिखा जिसमें उन्होंने कई मौलिक स्थापनाएँ कीं, यथा "मराठी काव्य परीक्षण का इतिहास मराठी काव्य के साथ निर्मित हुआ, संस्कृत साहित्यकारों ने मराठी की उपेक्षा की। साहित्य-शास्त्रियों ने प्राकृत साहित्य की ओर ध्यान नहीं दिया इसलिए इस शास्त्र का विकास रुक गया। साहित्य शास्त्र के नियम केवल मार्गदर्शक हैं। काव्य-परीक्षण का इतिहास जोकाभिरचि के इतिहास का अंग है। जनता काव्य का अन्तिम न्यायासन है। महाराष्ट्रीय वाचमय जोकाभय से बड़ा, अतः मराठी कविता में दरबारी कविता के दुर्युग नहीं आये। क्या उत्तम लेखक जोकाभिरचि की पिबबुल्ल परवाह न करके फल सकता है ?" इन सब समस्याओं से शुरु करके सुदिवाटी, संतुलित दृष्टि से समाज-विदान और इतिहास के गहरे अध्ययन से डॉ० केतकर ने नौरीं शती से शनैश्वर तक और बाद में संतकवि, रामदास, शिवकालीन साहित्यकार, अनुवादक, महिपति, मोरोपत आदि के काव्य में कविता और कविकर्म विषयक जो-जो उद्घरण आये हैं उनके सहारे अपनी ११३ पृष्ठों की इस छोटी सी पुस्तक में मूलमार्गी समीक्षा की। चिपलूखर के बाद इस ग्रन्थ को मराठी रस-मीमाता में नई दिशाएँ बनाने वाला एक महत्त्वपूर्ण भू-चिह्न (लैंडमार्क) मानना चाहिए।

डॉक्टर केतकर ने अपने ग्रन्थ में पृष्ठ २ पर कहा—“साहित्यशास्त्र हैं वादों का घर। नये वादमय उपपन्न होते तबतरी स्थानर जोहोंची आकृतिवद व्यवह होते। अथि ठी आकृ-

निवट नियम उत्पन्न करून शास्त्र वृद्धिगत करते।" (अर्थात् साहित्य शास्त्र बढता हुआ शास्त्र है। नया साहित्य निर्मित होता है त्यों त्यों उसके बारे में जनता की अभिवृत्ति बदक होती है और वह अभिवृत्ति अपने नये नियम बनाती है और इस तरह से शास्त्र आगे बढता जाता है।) डॉक्टर केतकर के इस निरन्ध में काव्य परीक्षण की शुद्ध वैज्ञानिक दृष्टि भी उन्होंने अपनी भूमिका में इस प्रकार से दी है : "मराठी कवियों का अध्ययन करते समय तत्कालीन संस्कृत-साहित्य भी हमें देखना चाहिए। महाराष्ट्र में जो पंथ प्रचार कर रहे थे, उन पंथों का महा-शास्त्रीय वाङ्मय और अन्य भाषाओं के साहित्य का एक साथ अध्ययन करके पंथेतिहास-विषयक ग्रन्थ लिखे जाने चाहिए। नायपंथ, रामानन्द पंथ और महानुभाव पंथ का भी इतिहास लिखा जाना चाहिए। मराठी में जितनी जीवन्धियाँ हैं उन्हें कोशरूप में एकत्रित करके उनकी तुलना करनी चाहिए। लोकप्रिय कवियों की रचनाओं के पाठ भेद और रूपकों का अध्ययन होना चाहिए। जिन संस्कृत कवियों के अनुवाद किये जाते हैं उन्हें किन मूल प्रतियों की सामने रखा था, यह जानना चाहिए। अनपढ़ जनता या शानीयों का साहित्य धीरे धीरे शिष्ट वर्ग का (भद्रजन का) साहित्य बनता जाता है और ग्रंथों के संस्करणों में भी भेद होते जाते हैं, इसे भी ध्यान में रखा जाय।" डॉ० केतकर की यह सुस्तक हिन्दी में अनुदित हो जानी चाहिए।

अब सन् '३० से '४० तक के ग्रंथों का संक्षिप्त परिचय दूँ। १९३० में प्रा० रा० श्री० जोग का 'अभिनव काव्यप्रकाश' प्रकाशित हुआ। इसमें 'करण रस से आनन्द क्यों?' आदि विवेचन बहुत विद्वत्तापूर्ण पद्धति से किया गया था। अपने नये ग्रन्थ 'सौन्दर्य शोध आणि आनन्द-बोध' में जोग ने रस मीमासा का और भी अच्छा विवेचन किया है। पहले संस्कृत साहित्यशास्त्र को उन्होंने आधार माना था, अब अग्नेयी और पाण्ड्यात्म्य समीक्षा को भी तुलना में उन्होंने सामने रखा है। जोग के ग्रन्थ 'सौन्दर्य शोध आणि आनन्द बोध' का भी हिन्दी अनुवाद होना चाहिए। १९३१ में पूना से बालूतारई खरे (अब मालती दाडेकर और 'निमावरी शिस्करकर' के उपनाम से विख्यात) ने 'अलंकार-मञ्जूषा' नामक अलंकार-शास्त्र पर अपना प्रबन्ध प्रकाशित किया जिस पर उन्हें कर्ण की बीमे-त पुनिर्वर्तिनी से अन्तिम पदवी मिली। इसी तरह का खोजपूर्ण ग्रन्थ दूसरी एक लेखिका गोटावरी केतकर का 'भारतीय नाट्यशास्त्र' है। १९३१ में प्रा० द० के० केलकर के ग्रन्थ 'काम्यालोचन' में काव्य की रसोद्बोधनप्रक्रिया की कुछ मूलभूत बातों पर विमर्श है। १९३० और ३१ में निर्णयसागर, मुंबई से संस्कृत 'रसगाधर' और 'साहित्यदर्पण' सटीक संस्करण निकले।

१९३४ में य० र० अग्नेयी ने अपनी 'सास्त्र समीक्षा' में फिर रस विषयक प्रश्नों को उठाया और साहित्य तथा इतिहास के सम्बन्ध को स्थिर करने की चेष्टा की। १९३५ में प्रकाशित गुणवन्त हनुमन्त देसायडे के 'निवेदन' और १९३७ में प्रकाशित ह० ना० नेने के 'लक्षण रत्नाकर' का उन्नेल भी यहाँ किया जा सकता है। इसी कालखण्ड में मध्यभारतीय मराठी साहित्य सम्मेलन, उज्जयिनी के अध्यक्ष पद से साहित्य-सम्राट् नरसिंह चिन्तामण केलकर ने 'सर्विकल्प समाधि' वाचा अपना साहित्यान्तर् विषयक नवीन सिद्धान्त प्रतिपादित किया और 'रत्नाकर' पत्रिका में साहित्य में अश्लीलता की मर्यादा को लेकर बड़ा वादविवाद हुआ (हिन्दी 'जीवन साहित्य' के पाठकों को ऐसा ही सन् ४०-४१ में हुआ विवाद याद होगा)। भास्कर

रामचन्द्र तारे नामक कविगण ने अपने 'कला और नीति' मास्य में सौन्दर्य उदा शिप होता है और उच्च कला उदा नैतिक होती है ऐसा दावा रखा; जिस पर बहुत सा वादविवाद मचा। प्रा० ग० वा० कवीश्वर ने 'नीति आधि कलोपासना' पुस्तक लिखी और कला की नीति की चेरी बनाने पर आप्रह किया। इसके बाद महाराष्ट्र में 'कला आधि जीवन' वाद प्रो० ना० सी० फडके और नि० स० साठेकर में कई वर्षों तक चला। फटके 'कला के लिए कला' के समर्थक थे और साठेकर 'कला जीवन के लिए' के। बाद में 'पुणेगामी साहित्य' (प्रगतिशील साहित्य) पर आचार्य बापडेकर और प्रो० फटके के बीच में बहुत विख्यात वादविवाद हुआ जो पुस्तक-रूप से प्रकाशित हुआ। इसी समय माई (कामरेड) लालजी पेंडसे का 'साहित्य आधि समाज जीवन' नाम से ग्रन्थ प्रकाशित हुआ जिसमें समाजवादी दृष्टिकोण से मराठी साहित्य का इतिहास था। इसका पु० य० देशपांडे ने 'प्रतिमा' में प्रकाशित लेखमाला में सविस्तर उत्तर दिया। 'लेनिन और कला' आदि उनके निबन्ध 'नयी मूल्यें' नामक ग्रन्थ में प्रकाशित हैं। एक और सलित लेखकों के बीच में ऐसी चर्चाएँ चल रही थीं तब दो महत्वपूर्ण ग्रन्थ प्रकाशित हुए। एक तो प्रो० के० ना० वाटवे का 'रसनिर्माण'। यह विद्वतापूर्ण ग्रन्थ रस सख्यानिरिचिचि और आस्वाद्यमानता के निकष के विषय में कुछ नये सिद्धान्त प्रस्तुत करता है। परन्तु प्रो० रा० भी० जोग की भाँति इसमें भी पारश्चान्य मानसशास्त्र के साथ अपने रसशास्त्र को मिलाने, उनके तुलनात्मक अध्ययन से आधुनिक कुछ प्रवृत्तियों के प्राचीन निकटवर्त्या लक्षणों का प्रयास अधिक है। 'कव्य रस से आनन्द' के विषय में और आस्वाद्यमानता के विषय में डॉ० प्राधन श्यंक पटवर्धन के 'लोकशिक्षण' में प्रकाशित निबन्ध भी मौलिक विवेचना प्रस्तुत करते थे। इन सबसे भिन्न और साहित्य में 'क्लासिजिज्म' का प्रतिपादन करने वाला, इतालवी समालोचक उबेत्ती से प्रभावित बाल सीताराम मर्डेकर का 'बाह्यमयीन महारसता' है। जहाँ भाषा बालेलकर आदि 'कला', 'शैली की पवित्रता' आदि विषयों पर ताल्स्ताय रवीन्द्रनाथ से प्रभावित सौन्दर्यवादी दृष्टिकोण प्रस्तुत कर रहे थे, मर्डेकर ने सौन्दर्य और उदात्त के बीच से अन्तर को स्पष्ट किया। सागिनस के 'आन ट सप्लाइज' की याद इससे आती है। परन्तु मर्डेकर का विवेचन अध्यात्मवादी नहीं है।

सन् १९४० में डॉ० मा० गो० देशमुख ने 'मराठीचे साहित्यशास्त्र' प्रबन्ध लिखकर प्राचीन कवियों के रसविषयक मत एकत्र किए। कई साहित्य सम्मेलन के अध्यक्षपदों से नये नये वाद उपस्थित किए जाने लगे। पु० य० देश पांडे ने साहित्य में 'चतुर्गुणात्मक साकल्य' की धान प्रस्तुत की। अनन्त काणेकर ने 'समग्र सत्य' की समस्या उठाई। महान् साहित्य में संय-दर्शन कभी एकांगी नहीं हो सकता, ऐसा उनका दावा था। इधर हाल में दि० के० पेंडेकर के रसविषयक निबन्धों को लेकर बहुत बार्तापवाद हुआ। प्रा० ट० के० जेलकर ने उन्हें उत्तर दिया। और प्रा० मु० शि० वारचिगे ने एक और महत्वपूर्ण प्रश्न उठाया कि रसशास्त्र पर बौद्धदर्शन का प्रभाव कैसा सूक्ष्मता से पकता चला गया। विज्ञानशास्त्र के प्रभाव के कारण जो साहित्यशास्त्र पहले भरतादि तक 'आस्वाद्य' को रस का पर्याय मानता था वह बाद में 'आस्वाद्य' को प्रधानान्द सौंदर्य मानने लगा। नादेड (हेटवाबाद) के पीपलस कालेज के प्राचार्य वारचिगे जी

१. मधमारत, जून १९२१।

२. मधमारत, मई १९२२।

का यह संयोजन बहुत महत्वपूर्ण था। उनके अनुसार विज्ञानवाद के प्रभाव में आकर 'कल्पना' शब्द का अर्थ-संकोच होता गया। पहले 'कल्पना' रचना-मात्र का पर्यायवाची था, बाद में वह केवल मानसिक निर्मिति बन गया। १६५२ के अन्त में इंदौर की साहित्य परिषद् के अध्यक्षपद से संन्यासी राधकृष्णशास्त्री जोशी ने 'सो, सोने, गेटे का हवाला देते हुए साहित्य में एक न रसनिर्मिति के लिए 'शशिलए अग्रभूति' ( इन्डिपेंडेड एक्सपीरियंस ) को प्रधान मानी। उनका विवेचन बहुत अध्ययनपूर्ण था।

वहाँ प्राचीन रस यन्त्रा में शान्त की रस न मानने की या वात्सल्य को जोड़ने की बात डॉ० वाटवे ने उटारि थी, आत्माराम रावकी देशपाण्डे 'अनिल' ने अपने संस्कृत प्रबंध 'प्रद्योत रसस्वापनम्' में एक नये रस 'प्रद्योत' की सत्ता प्रतिपादित की। 'आलोचना' अंक ७ में उसकी चर्चा है। नागपुर के ० डा० मा० गो० देशमुख ने विदर्भ साहित्य संघ के अध्यक्ष पद से एक प्रस्ताव 'रस' के बदले 'भाव-ध' शब्द प्रचलित करने के विषय में रखा। इन सब चर्चाओं में अत्यन्त समुचित और विद्वत्पूर्ण विचार ग० च० देशपाण्डे की भाषणमाला में हुआ है जिसका सारांश 'सत्यकथा' के सप्ताहिक के आधार पर हम यहाँ देते हैं।

उनके व्याख्यान के अनुसार 'हमारा साहित्यशास्त्र' एकसय, एकपाय है। यह कहना कि यह संस्कृत साहित्यशास्त्र है और यह प्राकृत साहित्यशास्त्र है, यह हिन्दी या मराठी या बंगाली साहित्यशास्त्र है, गलत है। हमारा साहित्यशास्त्र संस्कृत साहित्यशास्त्र है। आज के मराठी समीक्षा क्षेत्र में तीन मत इसके सम्बन्ध में हैं—१. कुछ लोगों के अनुसार प्राचीन रसशास्त्र पुराना हो चुका है। आधुनिक साहित्य के मूल्यमापन के लिए यह नानाफी है। इसलिए इस पुराने रसी माल को एक तरफ रत देना चाहिए। उसके प्रति सम्भव कोरी भावुकता है। २. इसके अन्तर्गत संस्कृत साहित्य के अधिपानी करते हैं कि प्राचीन रसशास्त्र बेकार और गतार्थ नहीं हुआ है। उसमें आश्चर्यक संस्करण करने से नये साहित्य का मूल्यमापन भी उसी के आधार पर किया जा सकता है। इस प्रकार से प्राचीन रसशास्त्र को आधुनिक मनोविज्ञान से जोड़ने, पूरा करने या उसकी मरम्मत करने में ये लोग लगे हैं। ३. तीसरा दल उन लोगों का है जो न तो प्राचीन रसशास्त्र को सुनारना या आधुनिक बनाना चाहते हैं न उसे नष्ट करना; पर मानते हैं कि पुरातन सांस्कृतिक धन की भाँति उसका रक्षण-मात्र किया जाय।

ग० च० देशपाण्डे ने कहा कि पहले तो संस्कृत साहित्यशास्त्र के ग्रन्थों का प्रामाणिक अनुवाद देशभाषाओं में उपलब्ध करना चाहिए। उसी के द्वारा प्राचीन के प्रति हमारा अति-भावुकताजनित, अधम विरोधी पूर्वग्रहदूषित दृष्टिकोण सुधर सकेगा। भारत के 'नाट्यशास्त्र' से लगाकर 'रसगंगाधर' तक सब प्रमुख और महत्त्व के साहित्य-ग्रन्थों का मराठी में योजनापूर्वक अनुवाद होना चाहिए।

प्रो० ग० च० देशपाण्डे ने अपने 'साहित्यशास्त्र' में मरतमुनि से लेकर जगन्नाथ पंडित तक के काव्य-शास्त्र के विज्ञान पर तथा साहित्यशास्त्र की कृति तथा रसिक सम्बन्धी धारणाओं पर प्रकाश डाला है। पार या पाँच व्याख्यानों में पिछले डेढ़ हजार वर्षों के लम्बे समय में केने इस साहित्यशास्त्र को विस्तृत रूप से समीक्षा करना या इस काल में उपस्थित समस्त साहित्यशास्त्रीय प्रश्नों की विवेचना करना उनके लिए सम्भव नहीं था। इसके लिए उनकी सुस्तक की प्रतीक्षा करना आवश्यक है। प्रो० देशपाण्डे के व्याख्यानों की विशेषता यह भी है कि उन्होंने



संस्कृत साहित्य शास्त्र का समर्थन या खण्डन करने का रुख नहीं अपनाया था। इस शास्त्र का वास्तविक दिग्दर्शन करने का ही उनका प्रयत्न था। साहित्यशास्त्र की मूल पुस्तकों की उनकी जानकारी अच्छी थी, इतना ही नहीं बल्कि साहित्यशास्त्र के ऐतिहासिक विकास का भी उन्हें अच्छा ज्ञान था। संस्कृत प्राकृत वाङ्मय तथा साहित्यशास्त्र के तत्कालीन सम्बन्धों और इसी प्रकार न्याय, व्याकरण, मीमांसा आदि शास्त्रों तथा संस्कृत शास्त्र के तत्कालीन सम्बन्धों का भी उनके पूरा ज्ञान था। इसीलिए उन्हें अपनी स्थूल समीक्षा में भी ऐसी अनेक महत्वपूर्ण बातें बतलाई जो संस्कृत-साहित्य शास्त्र की प्रचलित पाठ्यशास्त्रों से भिन्न थीं। संस्कृत-साहित्य शास्त्र का दण्डी के बाद का (सातवीं सदी से) इतिहास अदृष्ट है और उसे समझना आसान है। किन्तु भरतमुनि के नाट्य शास्त्र से लेकर मामह टण्डी के समय तक का इतिहास ठीक से समझ में नहीं आता। प्रो० देशपाण्डे ने नाट्यशास्त्र से काव्यशास्त्र के विभास की गति पर प्रकाश डालने की कोशिश करते हुए मामह को भरतमुनि का उत्तराधिकारी बताया है। मामह के समय में साहित्यशास्त्र का नाम अलंकारशास्त्र था। किन्तु उसके पूर्व उसका नाम दूसरा ही था। भरत ने इसे कियामरूप कहा है और उसका स्वीकरण काव्यकरण विधि के रूप में किया है। भरतमुनि ने अपने नाट्य शास्त्र में नाट्यधर्मों यानी सम्पूर्ण अभिनय का वर्णन करते हुए वाचिक अभिनय से सम्बन्ध रखते हुए नाट्य की विशेषता की है। उन्होंने काव्य के ३६ लक्षण और ४ काव्यालंकार बताए हैं। किन्तु प्रो० देशपाण्डे का कहना है कि भरत के काव्य लक्षण निरस्त, मीमांसा और अर्थशास्त्र में भी दिखाई देते हैं। नाटक में लोक प्रकृति का दिग्दर्शन अभिनय के द्वारा होता है। यही दिग्दर्शन काव्य में शब्दों द्वारा होता है। नाटक में यह कार्य सम्पन्न करने वाले नाट्यधर्मों को मामह ने क्रीकति का नाम दिया है।

नाटक से सम्बन्ध रखते हुए भी काव्य विषयक वादविवाद या विचार विमर्श को मामहो। स्तरत्र प्रतिष्ठा का स्थान दिया। प्रो० देशपाण्डे ने यह भी कहा कि उस समय नागरिकों की 'विदग्ध गोष्ठी' हुआ करती थी जिसमें होने वाले काव्य सम्बन्धी विचार विमर्श के परिणामस्वरूप काव्यशास्त्र का विकास हुआ, इतना ही नहीं बल्कि मामह ने अपने तत्त्व के लिए ऐसे वाद विवाद की वृष्टभूमि को आवश्यक मानकर ही काव्यशास्त्र की स्थापना बड़े उत्साह से की। मामह व्याकरण, न्याय आदि शास्त्रों के विरुद्ध काव्य की ताज में सर्वप्रथम किया करते थे। उसका प्रमाण वे दो श्रवणार्थ हैं जो उन्होंने काव्य के व्याकरण तथा काव्य के निर्णय के सम्बन्ध में लिखे हैं। दण्डी का दृष्टिकोण अध्यापक का है। मामह और टण्डी, दोनों के समय में काव्यशास्त्र स्वाभाविक रीति से प्रचलित हो गया और विशेषता यह रही कि उसके क्षेत्र में संस्कृत, प्राकृत तथा अपभ्रंश साहित्य का समावेश हुआ। हालाँकि काव्य शास्त्र संस्कृत में लिखा हुआ था, फिर भी वह सभी भाषाओं के साहित्यिक प्रकारों का शास्त्र माना जाता था और उसमें सभी भाषाओं से उदाहरण लिये जाते थे। इनके बाद केवल जगन्नाथ पण्डित ने ही अपनी पुस्तकों में प्राकृत के उदाहरणों का समावेश, संस्कृत में रूपान्तरित करके किया। प्रो० देशपाण्डे के अनुसार साहित्य शास्त्रकारों के व्यापक दृष्टिकोण को ध्यान में रखते हुए, संस्कृत साहित्यशास्त्र, प्राकृत साहित्यशास्त्र, द्वितीय साहित्यशास्त्र या मराठी साहित्यशास्त्र जैसे भिन्न भिन्न साहित्यशास्त्र मानना गलत है। जगन्नाथ पण्डित ने संस्कृत से भिन्न भाषाओं के सम्बन्ध में जो दृष्टिकोण अपनाया, सम्भवतः उसीके परिणामस्वरूप साहित्यशास्त्र की यह पुरानी, अस्पष्ट और प्रवाहपूर्ण परंपरा टूट गई।

यह सच है कि मामह के समय काव्य-सम्बन्धी वादविवाद या विचार विमर्श को काव्य-लक्षण के बजाय काव्यालंकार कहा जाता था। किन्तु यह सच नहीं है कि मामह ने भरत मुनि के रस सिद्धान्त के विरुद्ध अपना सिद्धान्त स्थापित किया। मामह को काव्यगत रस का अच्चा ज्ञान था। उसने अलंकार की व्याख्या नहीं की जो आगे चलकर वामन ने की। फिर भी केवल इसी आधार पर यह निष्कर्ष निकालना गलत होगा कि अलंकारशास्त्र ही आज का सौंदर्य-शास्त्र है। प्रो० देशपांडे का मत है कि वहाँ आज सौन्दर्यशास्त्र का उद्देश्य समीक्षात्मक ललित कलाओं के समान नियमों की खोज करना है वहाँ अलंकारशास्त्र का विचारणीय विषय केवल काव्य था। मामह की वक्तोक्ति तो एक 'अर्थ-संस्कार'-मान है। मामह की वक्तोक्ति, दण्डी के समाधि गुण, वामन के माधुर्य तथा राजशेखर की प्रतिभास निरन्वयता के मूल में 'धर्माप्याप्त' है। अध्यास का अर्थ होता है किसी वस्तु में दूसरे धर्म का आरोप करना। किन्तु यह अध्यास प्रतिभास या आभास नहीं है। यह एक प्रतीति है जो व्यावहारिक दृष्टि से सत्य ही है।

रुद्रट ने मामह की बातों को स्पष्ट किया और शब्द से चोतित होने वाली वस्तु के बारे में वैयाकरणों, नैयायिकों तथा साहित्यिकों में चलने वाले विवाद में काव्य के अन्तर्गत लक्षण की व्याख्या की। वामन रीति को काव्य की आत्मा मानता है और रीति के आधारभूत गुणों की विवेचना करता है। उस काल में अलंकारपूर्ण काव्य या चित्र काव्य लिखने वालों का शौलबला था। इसीलिए वामन ने प्रथमतः यह बतलाया है कि कवि बनने का अधिकारी बौध है। उसने कालिदास-जैसे महाकवि पर लगाये गए आरोपों को खण्डित करने की प्रतिज्ञा की थी। इसीलिए उसने प्रत्येक गुण के लिए महाकवि के उदाहरण के साथ ही प्रत्युदाहरण भी दिया है। काव्य की शोभा बचाने वाले गुणों को वह धर्म के नाम से पुकारता है। भरतमुनि जिसे लक्षण कहते हैं, मामह उसको अलंकार कहते हैं। दण्डी के ग्रन्थ में दोनों का मिश्रण है। वामन उसको गुण कहता है। इस प्रकार की परम्परा प्रो० देशपांडे ने दिखाई है। इन गुणों की सूची दण्डी ने भरतमुनि से और वामन ने दण्डी से ली है। दण्डी की दृष्टि में जो मार्ग है वही वामन की दृष्टि में रीति है। इसके बाद कुंतक ने उसे फिर मार्ग नाम से पुकारा और रीति के भेदों पर बर्णन पैशाची, गौड़ी और वैदर्भी-जैसे नामों से करने के बजाय सुकुमारमार्ग, विचित्रमार्ग तथा मध्यमार्ग के नामों से किया। उसने इन भेदों का कारण कवि स्वभाव बताया है। वामन के बाद रुद्रट ने बताया कि अलंकार या वक्तोक्ति के पीछे कवि का हेतु या अभिप्राय रहता है। प्रो० देशपांडे के मतानुसार रुद्रट ने काव्य शास्त्र की वैदिक प्रगति की दिशा में और एक सफलता पाई। काव्यगत अलंकार या वक्तोक्ति शास्त्र में कवि के प्रयोजन को प्रकट करता है। रुद्रट की इस विवेचना से रस और शब्दार्थ एक-दूसरे के सामने उपस्थित हुए और इस प्रश्न को हल करने की प्रक्रिया से ही अलंकार-शास्त्र साहित्य शास्त्र बन गया। पर शब्दार्थ से रस की प्रतीति किस प्रकार होती है ?

शब्द और अर्थ का साहचर्य ही साहित्य है। यह साहचर्य या सहभाव व्याकरणमूलक या काव्यमूलक रहता है। काव्यमूलक रहने में दोष नहीं गुण ही रहते हैं। उनमें अलंकार और रस रहता है। काव्य के शब्दों में रस ही अर्थ होता है। आनन्दवर्धन के अनुसार यह अर्थ व्यंग्य या ध्वनित रहता है। ध्वनिकार ने यह मत प्रकट किया कि काव्य में रस ही प्रधान है और तदनुसार ही साहित्य में गुणालंकारों की व्यवस्था की जानी चाहिए। उस प्रकार उन्होंने सम्पूर्ण साहित्य शास्त्र को पुनर्गठित किया। तत्परचात् क्षेमेन्द्र ने जो औचित्य का सिद्धान्त प्रस्तुत किया

वह भी इस प्रतीति के अनुसार ही था। अभिनवगुप्त ने रस को चर्वशास्त्र या आनन्दमय माना। उनके अनुसार शृङ्गारादि रस आनन्दमय रस के वैचित्र्य दर्शक रूप हैं। इसके बाद प्रो० देशपांडे ने इस प्रचलित मत का उल्लेख किया कि विभाव, भाव, अनुभाव तथा संचारीभावों के संयोग से रसोत्पत्ति होती है और कहा कि यह संयोग बधि, काव्यगतपात्र, या रसिक के स्थायीभाव से नहीं होता बल्कि कलाकृति का दर्शन करते समय रसिक की तटाकार अवस्था से होता है और इसी लिए रसिक को आनन्द मिलता है, यही रस है। इस अनुभव की प्राप्ति के लिए रसिक को विदग्ध, प्रगल्भ और कुशल होना आवश्यक है। इसी प्रकार समावना का अभाव, रास देश या काल का अभिमान, अपने मुख दुर्गों से प्रभावित होना, प्रतीति के साधन की दुर्बलता, मुख्य दर्शक विषय का पृष्ठभूमि में पड़ना तथा अपरिहार्यता का ज्ञान न होना आदि बातें रस प्रतीति में बाधक नहीं होनी चाहिए। प्रो० देशपांडे ने बताया कि यह धारणा भी गलत है कि रसभाव रसवाचक है या वह एक निम्नकोटि का आनन्दानुभाव है। उन्हा कहना है कि मानव से भिन्न वस्तुओं में मानवी माननाओं का अभाव ही रसभाव का कारण है और उन्होंने उदाहरण के तौर पर बाल कवि की 'कुल राखी' नामक कविता का उल्लेख किया है।

प्रो० देशपांडे के मत से मम्मट ने काव्य की जो व्याख्या और 'कव्यप्रकाश' की जो रचना की है वह साहित्य शास्त्र का विकास देरते हुए वास्तविक और मूल्यवान् है। मम्मट के बाद लिखे गए ग्रन्थों में 'कव्यप्रकाश' की प्रणाली ही अपनाई गई है। साहित्य शास्त्र के विकास के तौरों का निदर्शन करते हुए प्रो० देशपांडे ने कहा है कि १. भरत का त्रय क्रियामला का, २. भरत से लेकर भामह तक का समय काव्यलक्षणों का, ३. भामह दण्डी से लेकर रुद्रट तक का समय काव्यालंकारों का, ४. तथा आनन्दवर्धन से लेकर मम्मट तक का समय साहित्य शास्त्र का मानना चाहिए। मम्मट से लेकर जगन्नाथ तक के समय को प्रो० देशपांडे ने साहित्य प्रणाली का समय कहा है।



## साहित्य की नई मर्यादा

१

अधुनातन परिस्थितियों में साहित्य को लेकर यह प्रश्न अक्सर उठाना जाता रहा है कि सामन्त वागी तथा पूँजीवादी सांस्कृतिक व्यवस्थाओं के विघटन से जीवन के मूल्यों में जो लक्ष्य उपस्थित हो गया है, उसका साहित्य की मर्यादाओं पर क्या प्रभाव पड़ा है। जिन मानव मूल्यों के आधार पर किसी भी संस्कृति का रूपगठन होता है, वे उसके साहित्य के भी मूल में प्रतिष्ठित रहते हैं। इसमें कोई संदेह नहीं कि १९वीं शताब्दी के उत्तरार्द्ध से जो सांस्कृतिक संकट अकुरित होने लगा था वह केवल आर्थिक, राजनीतिक या सामाजिक संकट नहीं बल्कि मानव जीवन के मौलिक प्रतिमानों का संकट है। साहित्य के प्रसंग में इसका चिन्नेक्षण इसलिए और भी अनिवार्य है। किन्तु इस संकट को लेकर निराशा, गतिरोध, अविचार्य विघ्न आदि की जो बातें कही जाती हैं, वे स्थिति का एक ही पक्ष प्रस्तुत कर पाती हैं। इस प्रकार के संकट पहले भी आये हैं और इतिहास इसका साक्षी है कि युद्ध, पराजय, दुर्भिक्ष, जलप्लावन और महामारिया ने मानवीय मूल्यों को जितनी तीव्रता से कटमोरा है, उनका विकास भी उतनी ही तीव्रता से हुआ है। वास्तविकता यह है कि अन्ततः जितने गहनये संकट रहे हैं उतनी ही निर्मल मर्यादाएँ विकसित हुई हैं। आधुनिक संकट भी इसका अपवाद नहीं है। उससे प्रेरित होकर साहित्य को जो नई मर्यादा विकसित हुई है उस पर विस्तार से विचार करना चाहिए।

स्थिति काफी स्पष्ट हो सकेगी यदि हम मूल्य मर्यादाओं की प्रकृति और साहित्य में उनके विकास की सामान्य प्रक्रिया के विषय में थोड़ी जानकारी प्राप्त कर लें। साहित्य, चाहे वह किसी भी धारा अथवा निकाय का क्यों न हो, कुछ प्रत्यक्ष अथवा अप्रत्यक्ष मर्यादाओं द्वारा नियोजित होता है। इन मर्यादाओं को सांस्कृतिक स्थिति कभी ही सूक्ष्म और बदलती होती है। एक ही संस्कृति में कभी कभी विभिन्न क्षेत्रों में कई उपधाराएँ प्रवाहित होती रहती हैं जिनकी प्रवाह-रेखाएँ एक ही व्यापक दिशा में अलग अलग घुमावों में चलती रहती हैं। परिक्षाम यह होता है कि एक ही मूल्य मर्यादा कई ऐसी चिन्तनधाराओं और साहित्य निकायों में समान रूप से प्रतिफलित होती है जो सतर्ही तौर पर न केवल एक दूसरे से भिन्न होते हैं किन्तु उनमें भयानक द्वन्द्व और घात प्रतिघात चलता रहता है। सैकड़ों वर्ष बाद काल की विराट् दृष्टभूमि में उनका विवेचन करने से यह ज्ञात होता है कि वे जिन बाह्याचारों पर उलभ रहे थे, इतिहास ने उनको निरर्थक सिद्ध कर दिया है, किन्तु अज्ञात वे सभी किसी एक व्यापक मूल्य की स्थापना कर रहे थे और वह मूल्य सर्वव्योक्त और विकासमाग सिद्ध हुआ। आज, शताब्दियों बाद यह कहना सरल है कि कबीर, तुलसी, सूर और जायसी एक ही परम्परा को अनेक रूपों में प्रतिफलित करते हैं।

१. विस्तार के लिए दृष्टव्य—'आलोचना' अंक १०, पृष्ठ २६ से ३६।

आज तो मध्यकाल के अधिकांश प्रगतिशील धर्मान्दोलन, यूरोप का ईसाई धर्म, मध्य पूर्व का सूफी धर्म, पूर्वी एशिया के वैष्णव और बौद्ध सम्प्रदाय, हम उन धर्मों द्वारा स्थापित मूल्यों में अन्तर्निष्ठ एकता पाते हैं। आज का आधुनिकतम इतिहासवेत्ता हरबर्ट यटरपीलह अपनी नवीनतम कृति में इसी परिणाम पर पहुँचा है और हमें चेतावनी देता है कि १७वीं शताब्दी में वेनेरा में केन्द्रित, राज्यसत्ताओं से समर्थित, सेनाओं से सुसज्जित कैल्विन सम्प्रदाय कैथोलिकों के लिए उतना ही आतंककारी सिद्ध हो रहा था जितना आज मास्को में केन्द्रित स्तालिनवाद। किन्तु बीन जानता है कि २०० या ३०० वर्ष बाद आज की प्रबल प्रतिपक्षी शक्तियों का सघर्ष उतना ही निरर्थक न सिद्ध हो जितना मध्यकाल का कैल्विन और कैथोलिक द्वन्द्व।<sup>१</sup>

इससे राजनीतिक निष्कर्ष क्या निकलते हैं यह हमारा नियम नहीं। हमारा मूल प्रतिपाद्य साहित्य है जिसके नियम में यह ध्यान रखना आवश्यक है कि उसमें एक चिरन्तन सहजवृत्ति होती है जिसके कारण वह मूल्यों द्वारा नियोजित मर्यादाओं को स्वीकार करता है और उसके साम्प्रदायिक स्वार्थों और निरर्थक कुतर्कों द्वारा स्थापित सकीर्ण अनुरासनों को अरथिक, असंज्ञान अन्वयानुवायियों के लिए छोड़ देता है। इस प्रकार साहित्य को प्रशंसित करने वाली मर्यादाओं के द्विविध रूप होते हैं—सम्प्रदायगत और मूल्यगत। सम्प्रदायगत मर्यादा पतनोन्मुख और सकीर्ण होती है—मूल्यगत मर्यादा प्रगतिशील और विकासोन्मुख।<sup>२</sup> प्रगतिशील साहित्य के लिए प्रथम अग्रगण्य है, द्वितीय अनिवार्य।

: २ :

पिछले सौ वर्षों के साहित्य का पर्यवेक्षण करने से यह स्पष्ट होता है कि गहन संकट के बान्धव व्यक्ति और समाज सम्बन्धी वे प्रमुख मानववादी मूल्य जो समाजवाद की मार्कसीय तथा अन्य पद्धतियों द्वारा स्वीकृत किये गए थे, साहित्य में अपनी सम्प्रदायगत सीमाओं में मुक्त रूप में न केवल प्रकट किये गए, बल्कि सार्वभौम साहित्य मानस में उनका निरन्तर विकास भी होता रहा। और भी सूक्ष्म निरीक्षण से यह भी आभास मिलता है कि समाजवाद, अस्तित्ववाद, मनो-विश्लेषण, नव-कैथोलिक चिन्तन, अरविन्द दर्शन और सर्वोद्यम जैसे कमी-कमी सहयोगी और कमी-कमी घोर विरोधी आग्रा से प्रमाणित जो उच्च कोटि का साहित्य लिखा गया, उसमें साम्प्रदायिक सकीर्णताओं का सन्नेष्ट या अज्ञात-रूपेण बहिष्कार मिलता है। यह इसी से सिद्ध है कि सम्प्रदायगत ईसाईयत और सम्प्रदायगत कम्युनिज्म में जाहरी विरोध होते हुए भी मार्कसीय आन्दोलन के अर्थ समझने के लिए कलाकारों ने जीसस की बन्दिदान-कथा के ही प्रतीकों को चुना। इसका कारण यह था कि वे उपमेय और उद्यमान में साधर्म्य के तत्व को स्वीकार करते थे। उनकी दृष्टि में मार्कसीय आन्दोलन उन्हें स्थायी मूल्यों की पुनर्प्रतिष्ठा का प्रयत्न है जिनकी प्रतिष्ठा जीसस ने की थी। कान्ति के अमर गायक, महानतम आधुनिक रूसी कवि ब्लाक ने कान्ति की व्याख्या करते हुए कहा था, “जब कमी यह आदर्श—जो अनादि काल से जनता की आत्मा में सोया हुआ है—करवट धदकता है, अंगड़ाई लेकर जाग उठता है और ऐसी

१. ‘क्रिश्चियानिटी, डिप्लोमेसी एण्ड वार’—ग्रे० हरबर्ट यटरपीलह।

२. मूल्यगत मर्यादा के बिपु कोई उपयुक्त शब्द न पाकर मुझे मूल्य-अर्पादा शब्द गढ़ना पड़ा है।

धारा के रूप में शक्ति संचित कर बढ़ चढता है जिसे कोई भी तटरेखा या बाँध रोक नहीं पावे, तभी अन्तिम होता है।”<sup>१</sup> अपनी अमर कविता ‘द्वेल्ब’ में उसने लाल सेना के १२ क्रान्ति-कारी सैनिकों को बारह शिष्यों के रूप में परिकल्पित कर अन्तिम पंक्ति में कहा है : “प्रभु जीसस उनको राह दिखा रहे हैं।” लगभग २० वर्ष बाद जब स्पेन में फाशिस्त शक्तियों के विरुद्ध समाजवादी और प्रजातन्त्रवादी शक्तियों ने संघर्ष किया, तब उसके एक जर्नल की अमर कथा लिखते हुए पुनः अ-स्टै हेमिंग्वे ने एक ईर्ष्याई भावना को आधार सूत्र बनाया। उस भावना के अनुसार प्रभु का अर्थ मानव जाति की प्रगति में निहित है।<sup>२</sup>

यही नहीं बरन् इनकी साम्प्रदायिक परम्परा का परिहार करने के प्रति वे सचेत भी थे, यह जान स्टीनबेक की प्रख्यात कहानी ‘द रेड’ में मिलता है। डिक और रूट नामक दो धार्मिक कार्यकर्ता जब भ्रम संगठन के प्रयास में स्वतः धर्मजीवियों के ही परधरों से घायल होकर पड़े हैं तो रूट डिक को बाइबल के उस कथन की याद दिलाता है जिसमें जीसस ने कहा है कि उन्हें क्षमा करो क्योंकि वे नहीं जानते कि वे क्या कर रहे हैं। डिक, जो उसीही साम्प्रदायी है, तुरन्त एक उद्धरण देता है—“धार्मिक पब्लिका बन्द करो। जानते नहीं धर्म जनता के लिए बफोम है।” वह तुरन्त अत्यन्त सहजभाव से उत्तर देता है—“धर्म ? इसमें धर्म की बात क्या है ? मुझे ऐसा ही लगता कि यह मैं कहूँ। लगता कि मुझे जो अनुभव हो रहा है उसे ऐसे ही कह सकता हूँ बस।” इस अत्यन्त मार्मिक दृष्टि का चित्रण करते हुए लेखक ने दोनों पात्रों की सत्कारगत सीमाओं के बाजूद दोनों के लक्ष्य और दोनों की पीडा की मूल्यगत एकता का चतुर संकेत किया है। साहित्य सम्प्रदायगत सीमाओं से उबरकर इसी व्यापक मूल्यगत भूमि पर अपना विकास करता रहा है और इसी भूमि पर बहुर विरोधी दीर्घ पढ़ने वाले निकाय भी इतिहास की सूक्ष्म दृष्टि में मिलते हुए दीख पड़ते हैं। साहित्य में इस नई मूल्यमर्यादा के विकास की समझने के लिए हमारी दृष्टि जितनी सूक्ष्म और व्यापक होनी चाहिये, अवैज्ञानिक पूर्वग्रहों से उतनी ही मुक्त भी।

: ३ :

साहित्य की मर्यादा—प्रगति;

प्रगति की मर्यादा ?

१८वीं और १९वीं शताब्दी की चिन्तना के फलस्वरूप जिस मर्यादा ने साहित्य में अपने को प्रमुखतम रूप में प्रियकृत किया, वह थी सामाजिक प्रगति की मर्यादा। प्रगति विद्वान्त की व्याख्याओं के अन्तर्गत मानवीय इतिहास को निरर्थक, निष्प्रयोजन घटनाओं की क्रमागत कड़ी न मानकर उसको प्रयोजन से मुक्त गति माना जाने लगा—एक ऐसी प्रगति जो किसी निश्चित उद्देश्य की ओर उन्मुख है। इन सिद्धान्तों में प्रगति की प्रणाली और उसके प्रयोजन लेकर काफी मतभेद था। कुछ वस्तुवादी थे, कुछ भाववादी। हीगेल ने सर्वप्रथम प्रगति की प्रणाली में विरोधी तत्त्वों को समाहित कर लेने वाली द्वन्द्वात्मक पद्धति का आरोपण किया था। मार्क्स ने हीगेल के समस्त तर्कों को उलटकर भाववादी द्वन्द्वात्मक पद्धति को भौतिकवादी वर्गसंघर्ष के रूप

१. ब्लाक—स्पिरिट आफ म्यूजिक।

२. “...I am involved in mankind, so do not send to ask for whom the bell tolls, it tolls for thee.”

में बन्ध दिया और हीगेल के किसी श्रद्धाश्रय मानवोपरि दिव्य-भाव का नियेषक बर्गहीन समाज को ही ऐतिहासिक प्रगति की चरम परिणति के रूप में स्वीकार किया। यद्यपि मार्क्स के कुछ विरोधी इसी आधार पर यह कहते हैं कि उसने मौतिकवाद की अतिरेकता को आरोपित कर मानव-योग्य मूल्यों को कुल्लित कर दिया, किन्तु भाववादियों की अपेक्षा का यह सिद्धान्त मानववादी मूल्यों की प्रतिष्ठा में उस समय अधिक सहायक सिद्ध हुआ क्योंकि यह तत्कालीन संकट की अधिक दुखती हुई रग को पकड़ने की सामर्थ्य रखता था। इसका कारण यह था कि मार्क्स का भौतिकवाद निष्किय जडवाद नहीं था, वह वस्तु को धारणा द्वारा ग्रहण करने की अपेक्षा उनके साक्षात्कार को किया (practice) के माध्यम से बिना अपूर्ण मानता था और वह किया भी अपने में निरपेक्ष न होकर सामाजिक सम्बन्धों के पुनर्गठन में आत्म-साफल्य पाती थी।<sup>1</sup> मार्क्स मौतिकवादी प्रगति-सिद्धान्त किना घुमा फिराकर जैसे मानववादी मूल्यों की स्थापना करना है जो घोर आत्मनादी सम्प्रदायों द्वारा सर्वमान्य हैं, यह स्वतः अपने में अप्रत्यक्ष का एक महत्वपूर्ण विषय है। किन्तु इतना स्पष्ट करना यथेष्ट है कि मार्क्स द्वारा स्थापित प्रगति की मर्यादा में कोई ऐसा मौलिक अभाव नहीं था जो उससे प्रेरित साहित्य को मानववादी उद्वेग साहित्य बनने से रोक देता। बीसवीं शती के प्रथम दो दशकों का बहुत सा कम्युनिस्ट साहित्य, वहाँ तक वह सम्प्रदायगत सीमाओं का निरन्तर करता है, किसी भी चाप के श्रेष्ठतम साहित्य के समकक्ष रखा जा सकता है क्योंकि उनमें सम्प्रदायगत भेद प्रमुख न रहकर मूल्यगत-अभेद प्रमुख रूप से उभरता है।<sup>2</sup>

जो ज्यो समय भीतता गया साहित्य में प्रगति की मूल्य मर्यादा को सम्प्रदायगत अनुशासनों से मुक्त रखने की अविनाशिक आशय्यता अनुभव की गई। साहित्य की सहज स्वाभाविकता तो इसके मूल में थी ही किन्तु इसके कुछ अन्य कारण भी थे। मार्क्स ने साहित्य की वर्ग संघर्ष का अस्त्र माना था और उभरते हुए वर्गों की आवाजाओं और दृष्टियों को प्रतिफलित करने वाले तथा बर्गहीन समाज की विकास प्रक्रिया में सहायता देने वाले साहित्य को ही अपने

१. लुडविग फायरबख का परिशिष्ट। मार्को रसे टुंग—'अरेल प्रैक्टिस'। हिन्दी के कई समानार्थवादी किन्तुओं ने इसे पहचाना है। विक्रमे 'आजकल' में प्रकाशित एक लेख में डॉ० हजारीरसाद द्विवेदी कुछ स्पष्ट टंग से जोर 'क्यापि' की भूमिका में श्री बाबूकृष्ण शर्मा 'नवीन' स्पष्ट रूप से मार्क्स के भौतिकवाद की सक्रियता के महत्व को स्वीकार करते हैं।

२. अर्द्धराष्ट्रीयक पत्रकार गोरकी से कलाकार गोरकी को दृष्टि वहाँ अधिक स्थापक थी और इसमें अन्धकारवादी कथि ब्लाक राउ की मूल्यगत अभिन्नता मिश्रती थी, इसके स्पष्ट प्रमाण मिलते हैं। अखिल रूसी धार्मिक दार्शनिक संसद की प्रथम बैठक (१९०८) में हरमन वैरिनज ने गोरकी के विरुद्ध जो आरोप लगाए उनका उत्तर देते हुए ब्लाक...ने वही समय 'जनता और बुद्धिजीवी' शीर्षक महत्वपूर्ण लेख लिखा था। जिसमें रूसी धार्मिक बुद्धिजीवियों तथा लुनाकार्सकी, गोरकी तथा अन्य समाजवादियों के दृष्टिकोण में मूल्यगत पकटा की ओर बढ़ी स्पष्टता से संकेत किया गया। यह ध्यान देने की बात है कि उस समय बोलशेविकों के हाथ में सत्ता नहीं थी अतः वे ब्लाक के स्वतंत्र विचार नहीं थे, ऐसा कहने का कोई कारण नहीं है।

प्रगतिशील ( प्रगति की मर्यादा से मुक्त ) साहित्य माना था । किन्तु प्रश्न यह था कि इस उमरके हुए वर्ग का प्रतिनिधि कौन है, जो इन मर्यादाओं को निर्धारित करेगा ? मार्क्स का उत्तर था : 'कम्युनिस्ट पार्टी' । मार्क्स के समय में यह उत्तर यदि साहित्यिक नहीं तो साम-सो-साम राजनीतिक स्तर पर पूर्ण संगत उतरा था । किन्तु आज पूछा जा सकता है : कम्युनिस्ट पार्टी तो कौनसी कम्युनिस्ट पार्टी ? स्टालिन की, या ट्राट्स्की की, या टिटो की ? फिर कम्युनिस्ट पार्टी द्वारा स्वीकृत कौनसी व्याख्या ? दो दिन पहले वाली ? या दो दिन बाद वाली ? कहा जा सकता है जो नीति मार्क्सोंय हो ? पर आज तो हर नई नीति मार्क्स के उद्धरणों के साथ अर्पनाई जाती है और कुछ दिनों बाद मार्क्स के उद्धरणों के साथ दफना दी जाती है । हर चामपथी दल दूसरे चामपथी दल पर मार्क्स के प्रति निरासक्तता का दोषारोपण करता फिता है ।<sup>१</sup> इसके बीच सही कौन है इसका निर्णय कौन करेगा ? हमारा विवेक ! यदि हमारा विवेक ही अन्ततोगत्ता प्रमुख निर्णायक है तो सम्प्रदाय के अनुशासन की क्या सार्थकता ? क्यों न हमारा विवेक ही प्रगति की मर्यादा निर्धारित करे ? क्योंकि साहित्यकार का सृष्टि विवेक निस्सन्देह उसे सम्प्रदायगत संकोचताओं का अतिरिक्त एक व्यापक मानववादी मर्यादा-भूमि पर लाकर खड़ा कर देता है वहाँ वह अन्य सभी सम्प्रदायों के मानववादी कलाकारों से मिलकर किसी तात्कालिक राजनीतिक स्वार्थ पर समुक्त मोर्चा न बनाकर एक व्यापक और स्थायी जनवादी मूल्य की मर्यादाभूमि पर अपने नये सम्बन्ध विकसित करता है, अपने उपलब्ध सत्य को दूसरों द्वारा उपलब्ध सत्य से सम्बन्धित कर उसे पूर्ण और व्यापक बनाता है । तो क्या साहित्य पक्षधर नहीं होता ? यह प्रश्न उठता है । हाँ, होता है, किन्तु वह एक एकांगिता के विरुद्ध दूसरी एकांगिता का पक्ष ग्रहण नहीं करता, वह एक अन्वय के विरुद्ध दूसरे अन्वय का पक्ष ग्रहण नहीं करता—वह एकांगिता के विरुद्ध व्यापकता का, अन्वय के विरुद्ध न्याय का, सीमा के विरुद्ध मूल्य मर्यादा का पक्ष ग्रहण करता है । साम्प्रदायिक स्तर पर पक्षधरता क्यों दृढगत न होकर मूल्यगत ही होती है इसका निर्वचन पहले ही किया जा चुका है ।<sup>२</sup> सम्प्रदायगत मर्यादाओं के आतंक से प्रगति भावना की मुक्ति साहित्य चेतना के विकास में एक ऐसा मोड़ है जो अत्यन्त आशामयी और प्रकाशपूर्ण दिशाओं में ले जाने की सामर्थ्य रखता है ।

: ४ :

प्रगति-भावना में एक अन्य मान्यता का विकास भी बढ़ा गहनपूर्ण है, जो एक प्रकार से निरुत्थी बात का ही तर्कसंगत अग्रयम्भायी परिणाम है । मार्क्स ने प्रगति भावना के नियोज्यत्मक पक्ष को बाह्य अर्थ व्यवस्था में स्थित माना था । सम्प्रदाय या पार्टी उसी अनिवार्यता का प्रतिबन्धन करती है । १९वीं शताब्दी में प्रगति के सम्बन्ध में नियति की ही अनिवार्यता की धारणा अकेले मार्क्स की नहीं रही है । वस्तुवादी और भाववादी दोनों प्रकार के चिन्तकों ने इस धारणा को प्रश्न दिया है । किन्तु इस प्रकार का नियतिवादी दर्शन मानव की सृष्टि स्तम्भ अन्तरिक अनुप्रेरणा को कई दग से कुञ्चित कर देता है । इस अमान से उत्पन्न प्राणहीनता

१. एक दूसरे प्रसंग में सार्त्र ने भी यही प्रश्न उठाया है । द्रष्टव्य "एक्जिस्टेंसियलिज़्म एंड ह्यूमेनिज़्म" का परिशिष्ट ।

२. द्रष्टव्य—'मालोचना'—सम्पादकीय । अंक ७ पृष्ठ ८ ।



अन्तर माक्स्य पद्धति में भी अनुभव की गई है। इसका मुख्य कारण यह है कि मानव-स्वातन्त्र्य की स्थिति को मार्क्स ने भी ऐतिहासिक प्रगति का लक्ष्य माना था, यद्यपि वह मानता था कि उसका पूर्ण साक्षात्कार वर्गहीन समाज में ही हो सकता है। अपने नियतिवाद और मानव-स्वातन्त्र्य के प्रति अपनी आस्था में मार्क्स एक संगति स्थापित करना चाहता था और जब एक ही तर्कप्रणाली द्वारा वह सम्भव न हो सका तो उसने कभी इस पर और कभी उस पर बल दिया। बाद में मार्क्स के अनुयायियों के लिए यह अन्तर्विरोध और भी जटिल सिद्ध हुआ और इतिहास में कहाँ तक बाह्य स्थिति मनुष्य की आन्तरिक मूल्यगत चेतना को प्रभावित करती है, कहाँ तक मूल्यपरक चेतना बाह्य स्थितियों को प्रभावित करती है, इस प्रश्न पर मार्क्सवादी विद्वानों में अत्यन्त बौद्धिक सन्तान हुए हैं।

इस अन्तर्विरोध के अतिरिक्त और भी मार्क्स्य चिन्तन के कई पक्ष ऐसे हैं जो पिछले सौ वर्ष की वैज्ञानिक, प्राथिक और सामाजिक प्रगति की कमीटी पर चरे नहीं उतरते। पदार्थ-विज्ञान के उपेक्षतावाद, ब्वाण्टम सिद्धान्त, इलेक्ट्रॉन सिद्धान्त ने मौक्तिकवाद की उन मान्यताओं पर तीव्र आघात पहुँचाया है जिस पर मार्क्स का मार्क्स्य नियतिवादी दर्शन आधारित था।<sup>1</sup> उसके अर्थशास्त्र को स्वतः क्रोचे ने अस्वीकृत कर दिया जो किसी समय मार्क्सवादियों के इतना निकट था कि कम्युनिस्ट पत्र उसे कामरेड क्रोचे कहते थे। इतिहास दर्शन में भी स्पेंगलर आदि ने रेखाकार प्रगतिवाद के बजाय ससृष्टियों के चूत्तार उत्थान और पतन की पद्धतियों प्रचारित की। इनमें से कौन सत्य है कौन मिथ्या, यह निर्णय करना हमारा उद्देश्य नहीं, यहाँ पर केवल यह संकेत किया जा रहा है कि प्रगति-सिद्धान्त की मार्क्स्य पद्धति के तर्कों को वैज्ञानिक चिन्तन के नवीनतम विकास से बहुत समर्थन नहीं मिलता रहा है। चिन्तनधाराओं की गति के अतिरिक्त पिछले सौ वर्षों में वास्तविक राजनीतिक इतिहास की गति ने कई बार मार्क्स्य पद्धति की अनिवार्यता का अतिक्रमण किया (लेनिन द्वारा आयोजित रूसी क्रान्ति और माओ द्वारा आयोजित चीनी क्रान्ति ही स्वतः इसके सबसे बड़े प्रमाण हैं। अमेरिकन और अफ्रीकी प्रोलेटेरियट द्वारा कम्युनिज्म की अस्वीकृति भी ऐसी ही घटना है। गांधी द्वारा प्रेरित भारत की अहिंसात्मक क्रान्ति तो उन समस्त मूल्यों के प्रति सबसे बड़ा प्रश्नचिह्न है, यह स्वतः कामरेड रोमारोला ने घोषित किया था)। जहाँ मार्क्सवादी अनिवार्यता को जीवन की कसौटी पर बसा गया उस सीपियत क्षेत्र में प्राथिक विकास के बावजूद सांस्कृतिक और साहित्यिक प्रगति का पूर्ण अभाव रहा और क्रान्ति की भूमिका के रूप में जिस रूस ने तुर्गनेर, डास्टोव्स्की, डाल्स्टाय, खेखन, गोर्की, ब्लाक और मायकाव्स्की उत्पन्न किये थे, उसका सांस्कृतिक व्यक्तित्व दिनोंदिन कुण्ठित, बीना और छिद्राला होता गया। चारों ओर यह अनुभव किया गया कि प्रगति की कसौटी ही बदली जानी चाहिए। प्रगति की कसौटी मनुष्य है—मनुष्य अपनी आन्तरिक मर्यादाओं सहित। और बाह्य परिस्थितियों उसका आन्तरिक विकास करें ही, यह आवश्यक नहीं। आन्तरिक विकास के लिए आन्तरिक प्रेरणा होनी चाहिए। इस प्रकार प्रगति की मर्यादा को मानव के अन्तर में आरोपित किया गया। मनुष्य तभी प्रगति करता है जब उसके अन्तर में प्रगति की

1. द्रष्टव्य—'आलोचना' अंक १० में आई० ए० एच० द्वारा लिखित 'वर्तमान संकट और मानवीय मूल्यों का विघटन' शीर्षक लेख का विज्ञान सम्बन्धी अंश।

नैतिक प्रेरणा हो। कोई खर्वादा बाह्य परिस्थिति मानवीय प्रगति का दायित्व नहीं ले सकती। इस प्रकार प्रगति की मर्यादा वोन केवल सम्प्रदायगत सीमा से मुक्ति मिली वरन् बाह्य से उसका संचरण अन्तर की ओर हुआ।

यह सम्मरण मार्क्सवाय चिन्तना में प्रतिबिम्बित न हुआ हो ऐसी बात नहीं है। वैसे श्राद्ध का सामान्य मार्क्सवाय लेखक अपेक्षाकृत अधिक रूढ़िवादी होता है। और नये विवास को तथासम्भव स्वीकार नहीं करना चाहता। फिर भी साहित्यिक होने के नाते मूल्यगत मर्यादा के प्रति उसमें एक अप्रत्यक्ष निष्ठा होती ही है। परिणामस्वरूप ऐसे बहुत से मार्क्सवाय लेखक हैं, जिनमें यह इन्द्र स्पष्ट उभरा है। वे साम्प्रदायिक सीमा को अस्वीकार नहीं कर पाते और फिर भी मनुष्य के आन्तरिक मूल्यों पर पुनः प्यान आकर्षित करने की अनिवार्यता से प्रेरित होकर ईमानदारी, अन्धकार, बुराई आदि की भावनाओं को किसी तरह मार्क्सवाय चिन्तन के ढोंचे में ही विकसित करना चाहते हैं; यद्यपि अभी तक मार्क्सवाय चिन्तन में इनकी पतनोन्मुखी आत्मनिष्ठ निरर्थक ब्रह्म आ शब्दावली कहा जाता रहा है। यही नहीं वरन् अधिकतर प्रजातन्त्रवादी देशों का शान्ति-समस्या पर लिखा गया कम्युनिस्ट साहित्य एक बार फिर इन्ही आन्तरिक मूल्यों को अभिहित करने वाली शब्दावली का व्यवहार करने लग गया है। चीनी कम्युनिस्ट-पार्टी के प्रख्यात चिन्तक ल्यु शाओ चि की कृति का शीर्षक "How to be a Good Communist" स्वतः बौद्धा देने वाला है। यद्यपि उसने मनुष्य के धर्माश्रित स्वभाव की ध्यायना की है किन्तु चीनी दर्शन से परिचित कोई भी व्यक्ति पहचान सकता है कि इस सकट के समाधान के लिए ल्यु शाओ चि बार-बार मार्क्स को पीछे खींचकर कम्युनिज्म के द्वार पर ले गया है। यह सब अभी अक्षर रूप में ही है किन्तु इस बात की पूर्ण सूचना है कि मार्क्सवाद के अन्तर्गत सकीर्ण साम्प्रदायिक रूढ़ि से मुक्त, व्यापक मूल्य मर्यादा से युक्त महायान को विकसित होना ही है, यद्यपि अभी वह सम्प्रदायगत रूढ़ि-वादिता से जोर आकमाहृष्ट कर रहा है।

: ५ :

आधुनिकतम वैज्ञानिक चिन्तन का भुजान इस मत की ओर अधिक है कि प्रगति की मर्यादा मनुष्य की आन्तरिक मर्यादा है। गिन्तवर्ग ने बड़ी कुशलता से पिछली तीन शताब्दियों की वास्तविक प्रगति और उनकी व्याख्या करने वाले प्रगति-सिद्धान्तों का पर्यवेक्षण करके यह निर्धारित किया है कि विवेक पर आधारित न्याय के प्रति मानववादी आग्रह ही प्रगति की मूल प्रेरणा है और एक विवेकवादी सामाजिक नैतिकता ही उसकी मूल्य मर्यादा ही बनती है। वह यह भी मानता है कि इस विवेकवादी नैतिकता में सभी के लिए कोई यान्त्रिक अधिनियम या सभी के लिए एक-ही पोशाक नहीं होती।<sup>१</sup> इसमें मानवता के विभिन्न आयामों के पूर्वोक्त उदय (सर्वोदय) की सुविधा है। प्रगति की ओर मनुष्य को उन्मुख करने वाली इस वृत्ति को विभिन्न विचारकों ने विभिन्न नाम दिये हैं। गिन्सबर्ग इसे विवेकवादी नैतिकता कहता है, अधिकांश ईसाई चिन्तक (चाहे वे कैथोलिक हों, प्रोटेस्टेण्ट हों या अस्तित्ववादी) इसको ईसाई सज्ञा देते हैं, गांधी-विनोबा इसे सर्वोदय वृत्ति कहते हैं, अरविन्द इसको मनुष्य की मविष्कृतमुखी चेतना कहते हैं।

यहाँ पर पुनः एक सूत्रम पत्रों को समझ लेना आवश्यक है। यह विवेकवादी नैतिकता

१. मारिस गिन्सबर्ग—'आइडिया ऑफ प्रोग्रेस'।

इस बात पर आप्रह भरती है कि हम भविष्य में जिन मानवीय मूल्यों के विकास या स्वप्न देखते हैं उन्हें हम इसी क्षण अपने आचरण और जीवन-पद्धति में प्रतिष्ठित करें। यदि हम ऐसा नहीं करते और भविष्य के किसी अदृश्य वर्गहीन समाज की स्थापना के नाम पर मान्यवादी मूल्यों का तिरस्कार करते हैं तो हम प्रगति की आस्था को आन्तरिक रूप से पराजित करके एक प्रकार के नये भाग्यवाद की प्रभय देने लगते हैं। जिस प्रकार पुराना परम्परा पूजक भाग्यवादी "दोड़ है सोड़ जो राम रचि राखा, को करि सकैं बड़ावड़ साया" कहकर निष्क्रिय होकर बैठ रहता है, उसी प्रकार अपने स्वतन्त्र चिन्तन और विवेक को तिलाज्विल देकर बाह्यारोपित प्रगति-भाजना को एक क्रूर मालिक की भाँति स्वीकार करके हम सारी निरनुशयता को चुपचाप सङ्कर भविष्य के सहारे बैठ रहने के आदी हो जाते हैं। हम समझते हैं कि इतिहास एक बंधे हुए द्रन्दात्मक सौंन्ने में टल रहा है; अतः यदि उसके दौरान में झूठ बोले जाते हैं, राजनीतिक भन्दियों के वैम्प जोसे जाते हैं, नीतियों बदलते ही दस-बीस व्यक्ति बिना किसी सुने मुकदमे के फाँसी पर लटक दिए जाते हैं तो यह सब जायज है; क्योंकि इतिहास तो अपने दम से ही चलेगा। आज यह सब उचित है; क्योंकि भविष्य में यह सब उचित नहीं रहेगा। वर्गहीन समाज में सत्य, प्रेम, मानवता, वैयक्तिक स्वतन्त्रता सभी विकसित होंगे, अनः यदि आज उसके लिए सत्य की हत्या होती है, वैयक्तिक स्वतन्त्रता का अपहरण होता है तो कोई हानि नहीं। किन्तु यह भाग्यवादी इण्य दृष्टिकोण है, प्रगतिशील स्वप्न दृष्टिकोण नहीं। प्रथम प्रकार का भाग्यवाद परम्परा के नाम पर नैतिक निष्पत्तता को उचित मानता है, यह मधे प्रकार का भाग्यवाद स्वतः प्रगति के नाम पर नैतिक निष्पत्तता और प्रगति के औचित्य की स्थापित करने का प्रयास करता है।

यहें इसकी एक नई स्थापना देता है। यह इसको पलायन प्रवृत्ति मानता है, जो वर्तमान की कायरता और निष्क्रियता की क्षति पूर्ण भविष्य के कल्पित स्वप्न में करती है। मनुष्य जैसे वर्तमान की निश्चयता, टसता, पीटा और झुपटा को भुलाने के लिए कभी-कभी अतीत की मधुर कल्पनाओं में आश्रय ग्रहण करता है—वर्तमान को बदलने का प्रयास नहीं करता, उसी तरह आज का कोई भी लेखक, जो सत्य के नाम पर असत्य, प्रेम के नाम पर आतंक, शांति के नाम पर युद्ध, स्वतन्त्रता के नाम पर दागता सहन कर लेता है, वास्तव में प्रगतिवादी नहीं है—पलायनवादी है। भविष्य, वर्तमान से सर्वथा त्रि-लुप्त दस्तु नहीं है, समाज का वह रूप, जो हम आज बना रहे हैं, वही बल बनकर अन्तर्गत होगा। समय को टुकड़ों में तोड़ देने की हमारी आदत हमें इस बात का अधिभार नहीं देती कि हम अन्तिम टुकड़े ( भविष्य ) को मध्य के टुकड़े ( वर्तमान ) से अधिभार वास्तविक समझें। प्रगति की मर्यादा इसी क्षण की मर्यादा है, जिसका औचित्य किसी परिकल्पित अनुमानित भविष्य में नहीं बरन् इसी क्षण की ठोस और यथार्थ परिस्थितियों में किये गए हमारे विवेकपूर्ण आचरण में है।

: ६ :

प्रगति की मर्यादा-आचरण;  
आचरण की मर्यादा।

मूल्य मर्यादा की ही भाँति आचरण भी एक नियोजन शब्द है और जब हम कहते हैं कि कोई बाह्यारोपित व्यवस्था नहीं बरन् विनाम की दिशा में हमारा आचरण ही वास्तविक

ऐतिहासिक प्रगति है, तो आचरण की प्रगति को समझ लेना आवश्यक है ।

आचरण के लिए प्राथमिक शर्त है—स्वतन्त्र विवेकपूर्ण मानवीय सङ्कल्प । पानी का बहना, पहिये का घूमना और घड़ी का बन्द हो जाना उनका आचरण नहीं है । किन्तु मनुष्य का कड़वी बात बोलना, आज्ञाकरण करना या सहायता देना—उसका आचरण है, क्योंकि पहिये का घूमना उसके विवेकपूर्ण निर्णय और स्वतन्त्र सङ्कल्प का परिणाम नहीं है । मनुष्य के व्यवहार उसके विवेकपूर्ण सङ्कल्प के परिणाम हैं, अतः वे आचरण हैं, जिनके लिए वह उत्तरदायी है । आचरण की इस प्रकृति को स्वतन्त्र और सांस्कृतिक दृष्टि से अन्त देश इस सीमा तक मानते हैं कि वह मनुष्य की उन क्रियाओं को भी उसका दायित्वपूर्ण आचरण नहीं मानते जो वह बेहोशी में, नींद में, पागलपन में या विवेक-रहित चरम भावनेश में करता है ।

चूँकि प्रगति का विधायक है मनुष्य का स्वतन्त्र विवेकपूर्ण आचरण, अतः इतिहास में जिन प्रतिनिधियावादी राज सत्ताओं, धार्मिक सम्प्रदायों या अर्थ व्यवस्थाओं ने मनुष्य का विनाश और प्रगति रोकनी चाही है उनका यही प्रयास रहा है कि किसी तरह मनुष्य के स्वतन्त्र विवेक को भौतिक श्रमाय, कुचक्रिया या अनुशासन द्वारा पराभूत करके उसकी क्रिया को विवेक से रहित पागलपन, मूर्खता या भावावेश की क्रिया मान बना दिया जाय । ऐसी स्थिति में मनुष्य पशुधर्मी या वस्तुधर्मी हो जाता है और उस पर दुकानदार की तरह या चरवाहे की तरह अधिकार रखा जा सकता है, उसे बेचा जा सकता है या हँका जा सकता है । यदि वह सच्चा पूँजीवादी है तो आर्थिक विभिन्नता द्वारा श्रमा से बन्धित करके उसके विवेक को पराभूत कर देती है, उसके संकल्पात्मक साहस को नष्ट कर देती है, यदि वह फाशिस्त है तो अतीत के प्रति गलत गर्व जगाकर, कल्पित सार्थ जाति का स्वाभिमान और बहुदियों के प्रति अविश्वसनीय घृणा जगाकर उनको मन्त्रमुग्ध कर लेती है । कम्युनिस्ट है तो उसके विचारों और ज्ञान के साधनों पर नियंत्रण करने, प्रचार के राष्ट्र व्यापी साधनों द्वारा उसको अर्द्ध ज्ञान और अज्ञान के स्तर पर हिप्पोटाइज करके उसके आचरण के विवेक को हर लेती है और विनाश के मार्ग को अग्रदूत कर देती है । आचरण और विवेक के बीच की यह खाई शायद मानव सङ्कृति का सबसे बड़ा संकट है, जिसकी पीड़ा की चरम अनुभूति टी० एस्० इलियट ने "यक्त की थी :

Between the idea  
And the reality  
Between the motion  
And the act  
Falls the shadow

प्रसटकी ने भी लगभग इसी शब्दावली में यह पीड़ा व्यक्त की है :

ज्ञान दूर कुछ क्रिया मिले है  
क्यों इच्छा पूरी हो मन की,  
एक दूसरे से न मिल सके,  
वह विडम्बना है जीवन की ।

इसी संकट को कार्ल यास्पर्स जैसा गहन चिन्तक भी व्यक्त करते हुए पीड़ा से व्यथित होकर दर्शन की नहीं पाब्ब की भाषा बोलने लगता है । वह कहता है : "विवेक वास्तव में

अन्तर्निहित एकता का संकल्प है लेकिन इन व्यवस्थाओं और सिद्धान्तों द्वारा बार बार किसकी हत्या हो रही है ? कौन है जो इन गलत पगडिक्कियों पर बार बार हमले छूटा जा रहा है ? यह है मनुष्य के अस्तित्व के विकास की सम्मानता, जिसका साधन है—मात्र-विवेक ।<sup>१</sup> यही नहीं वह यह भी मानता है कि इन दूषित परिस्थितियों ने विवेकपूर्ण सिद्धान्तों का तिरस्कार करके उन बाजीगरों और ज्योतिषियों को मान्यता दिलाई है जो मानव-विवेक पर नहीं बल्कि सञ्ज-माल में उभरने वाली उसकी अन्व-निश्चयी प्रवृत्तियों का दुरुपयोग करते हैं । पतन-शीलता के क्षणों में, निराशा और कायरता की घड़ियों में बार-बार जनता ने इन नटों, बाजीगरों, तांत्रिकों, ऐन्द्रजालियों और चमत्कारवादियों को मान्यता प्रदान की है; जो मारण, मोहन, उन्नादन और बरीकरण के मन्त्र और अनुष्ठान बनाते हैं और अपनी झोंकी में हर व्याधि की टंका रखने का दावा करते हैं । यह मार्क्सवाद और जून्ग आ मनोविज्ञान दोनों की ही मानव के स्वतन्त्र विवेक का शत्रु मानता है, जो केवल संज्ञ के क्षणों के माजबेध का सहारा लेकर पौधित हो रहे हैं ।

: ७ :

लेकिन कार्ल मार्क्स के निष्कर्ष से बहुत अंतरों तक सहमत होते हुए भी आचरण पर मूल्य मर्यादा की व्यापकता के आधार पर हम उसके आन्दोलन के सर्वोच्च से सहमत नहीं हो सकते । उदाहरण के लिए यह कहना अन्याय होगा कि मार्क्स ने आचरण की मर्यादा स्वीकार ही नहीं की । यह पहले कहा जा चुका है कि मार्क्स ने अपने मौलिकवाद की व्याख्या करते हुए यह स्पष्ट कहा था कि वस्तुमूल्य की धारणा द्वारा नहीं बल्कि सक्रियता द्वारा हृदयगमन करना चाहिए । इसलिए बार-बार मार्क्सवादी शायरी द्वारा यह बताया जाता है कि वैद्वान्तिक चिन्तन ही नहीं बल्कि क्रान्तिकारी सन्नियता (revolutionary practice) मानव सत्य के मार्क्सवादी रूप को समझने के लिए अनिवार्य है ।<sup>२</sup> लेकिन मार्क्स का यदि आशय यह था कि वह इस सक्रियता की ही आचरण का रचानापन बना दे तो वह सम्भव न हो सता; क्योंकि इस प्रकार की अनुयायित, आशोभित और नियन्त्रित सन्नियता कम-कारखानों के मशीनी बुजों के लिए उपादेय है, और मानवीय आचरण के लिए सर्वथा अस्वभाविक; क्योंकि उसके विवेक की स्वतन्त्रता विलकुल नहीं रहती । लेकिन मार्क्स के चिन्तन की इस हदबन्दी से यह निष्कर्ष नहीं निकलता कि मार्क्स इसके महत्त्व से अनगत नहीं था और न यही निष्कर्ष निकलता है कि अनुष्ठानत कम्युनिस्ट कमिस्मर कक्षाधार के आचरण और विवेक के इस विभाजन द्वारा प्राप्ति वाले गणितों और धुंएटा से अनगत नहीं हैं । कैंबेन के तीव्र भर्त्सनात्मक वक्तव्य तथा कुओ मो जो और आउ एन लाई के चीनी कक्षाधारों के प्रति उद्बोधनात्मक सन्देशों में इस आन्तरिक संज्ञ की गहरी चेतना मिलती है किन्तु उनकी सम्प्रदायगत सीमाएँ मानव-विवेक की स्वाधीनता देने के पक्ष में नहीं हैं; अतः उनका चिन्तन विश्वामोन्मग्न न होकर एक अन्य वृत्त में ही घूमकर रह जाता है ।

मार्क्सवाद के वाद इस सामूहिक संज्ञ के दौड़ान में दूगग इन्द्रजाल मनोविरलेण का रहा है, ऐसा कार्ल मार्क्स कहता है । इसका कारण यह है कि मनोविरलेण ने भी ऐसे सिद्धान्त प्रचारित किये हैं जो मानव आचरण को उनके स्वतन्त्र विवेक और वैयक्तिक संकल्प का परिणाम

१. कार्ल मार्क्स—'रीजन प्रुवद एवटी रीजन इन चयर टाइमस' ।

२. मार्क्स से मुक्त—'ऑन प्रैक्टिस' ।

न मानकर उसकी ऐसी व्याख्या प्रस्तुत करते हैं जो मनुष्य को एक सम्यक् पशु या अनपहचाना हुआ शिक्षित मानती हैं; जिनके अनुसार मनुष्य का तथास्थित विवेकपूर्ण व्यवहार भी विश्लेषण के बाद उसके अचेतन में स्थित दमिन वासनाओं, अन्ध प्रवृत्तियों और कुण्ठित कामनाओं की याग्निक प्रतिक्रिया-मात्र सिद्ध होता था। फ्रायड ने स्पष्ट कहा था कि हमारे मन की चेतन परत तो केवल एक तिहाई होती है। उसके नीचे दो तिहाई अर्द्धचेतन और अचेतन मानसिकता है, जिसका बोध नहीं रहता। उन धर्मादोज तहलानों, सुगमों और काल कोठरियों में हमारे पुराने मय, पुरानी आशंकाएँ, पुरानी भूषाएँ बहुत गहरे उतरकर छिपकर बैठ जाती हैं और वे चेतन स्तर पर होने वाले निर्याथों को अदृश्य पूर द्वारा कठपुतली की तरह संचालित करती रहती हैं।

इस प्रकार वास्तव में यास्परस का यह आरोप सही सिद्ध होना है कि मनोविश्लेषण एक दूसरे प्रकार की याग्निकता का प्रतिपादन करता है और स्वतन्त्र विवेक और संकल्प को अस्वीकार करके मनुष्य की विकासोन्मुख दिशाओं को अन्तर्द्ध करता है। फ्रायड के चिन्तन की इसी सीमा को पहचानकर उसके दोनों शिष्य युङ्ग और एडलर उसके जीवन-काल में ही उससे पृथक् हो गए थे, युङ्ग ने इस याग्निकता के परिहार के लिए व्यक्तित्व के सृजनात्मक संतुलन का सिद्धान्त विकसित किया, जिसे वह आत्मा का स्थापान मानता है। एडलर ने मानव-व्यक्तित्व को उसके सामाजिक सम्बन्धों में आँसने की दिशा अपनाई, प्रोटेक ने ग्रहण के अतिरिक्त अन्तर्जगत में हृदय की आन्तरिक व्याख्या प्रस्तुत की और उसके बाद के श्रुत से चिन्तक विभिन्न दिशाओं में मनोविश्लेषण के सिद्धान्त का जो विकास कर रहे हैं वह दिनानुदिन मानव विवेक और संकल्प के महत्त्व को पुनः स्थापित कर रहा है।

किन्तु यहाँ पर यह संकेत कर देना आवश्यक है कि मानवीय मूल्य मर्यादाओं को अपनी सहज प्रकृति से ग्रहण करने वाले साहित्य ने मनोविश्लेषण की याग्निकता को कभी भी स्थापित नहीं स्वीकार किया था। फ्रायड के पहले भी कलाकार अन्तर्जगत के इन रहस्यों से अपरिचित नहीं था और फ्रायड के दस-बीस वर्ष पूर्व ही डास्टावस्की की वे ग्रामर कृतियों प्रकाशित हो चुकी थीं, जिन्हें मनुष्य के अज्ञात अचेतन जगत का विराट् मानचित्र कहा जाता है। लेकिन फ्रायड ने जब डास्टावस्की का अध्ययन किया तो उसे कहीं कुछ ऐसा मिला, जो उसके याग्निक मनोविश्लेषण के संकीर्ण सिद्धान्त में नहीं बँध पाता था। उसने स्पष्ट कहा कि इस साहित्य में कहीं कुछ है जिनके सामने मनोविश्लेषण को अपने हथियार रत देने पड़ते हैं। वह कुछ क्या है ?

आज इस प्रश्न का उत्तर सरल है। डास्टावस्की इन अन्ध चेतनाओं की पराजय और मानव संकल्प की विजय को गंभीर सद्गमता से स्थापित करता है। यद्यपि वह बार-बार ईसाई साम्प्रदायिक चिन्तन की भाषा में बोलता है किन्तु वह इन आसुरी शक्तियों पर जीसस की विजय की अनन्य मानता है। जीसस वास्तव में मानवीय संकल्प के विकासोन्मुख रूप का प्रतीक है, जो कष्टा और क्षमा द्वारा मनुष्य के अन्तर में बैठी हुई अन्ध आसुरी शक्तियों को क्षीण कर देता है।<sup>१</sup> हिन्दी के उन लेखकों में भी, जिन्होंने मनोविश्लेषण का सहारा लिया, अप्रत्यक्ष या प्रत्यक्ष रूप से यह संस्कार रहा है। इलाचन्द्र बोशी ने 'प्रित और छाया' की भूमिका में मन की अतल गहराई में स्थित नरक में ही स्वर्ग के अवतरण की कल्पना की थी और अन्तिम कृति 'जिप्सी' में तो वे जीसस की ही कथा के प्रतीकों को ले आए हैं। अश्वेय के 'शेखर' के द्वितीय भाग में बाबा मदनसिंह

१. दृष्टम्—द डेविलस, मद्रसँ कारोमजव—'ए डिटिल मोक गर्ल'।

का चरित्र और उनके सूत्र, जिनमें दर्द के द्वारा विश्वास की उपलब्धि बताई गई है, इसी प्रकृति के चोटक हैं। उनकी कुछ कविताओं में तो यह भी कहा गया है कि यह दर्द जिनको मौखता है उन्हें मुक्त करता है और उन्हीं को यह दृष्टि भी देता है कि वे दूसरों की मुक्त रहें।

: ८ :

इधर अन्तर्जागृ की एक नई व्याख्या अरविन्द ने की है, जिसकी स्थापनाओं में चाहे लोग पूर्णतया न सहमत हों किन्तु जिसका प्रभाव भारतीय साहित्यिकों पर काफी रहा है। मायब के अचेतन और अर्द्धचेतन की ही तरह अरविन्द ने चेतन स्तर के बाढ़ ऊर्ध्व चेतना के स्तर परिकल्पित किये और उनके लिए डार्विन के विकासवाद के कुछ तर्क अपनाए। अरविन्द ने कहा कि अमीना से लेकर मनुष्य तक जीव की चेतना का निरन्तर विकास होता गया है; किन्तु मनुष्य तक आकर ही उसका विशाल रूप ज्ञान इसका कोई कारण नहीं दृष्टिगोचर होता। इसके साथ ही-साय पाश्चात्य मनोविज्ञान मनुष्य के आचरण की प्रेरणा उसके अतीत में मानता है, लेकिन उसका भविष्य विकास भी उसके वर्तमान आचरण का कारण (प्रयोजन के रूप में) बन सकता है इसकी ओर से वह दृष्टि फेर लेता है।<sup>१</sup> अरविन्द और उनके प्रतिमाध्यामी अनुयायियों ने इस प्रकार ऊर्ध्व चेतना के विकासोन्मुख स्वप्न की प्रतिष्ठा करके उसमें स्वरूप की वृत्ति लगाकर उसके आचरण को सार्थक और प्रयोजनवान बनाया; यह उनकी बहुत बड़ी देन है। किन्तु जहाँ वे आचरण की मर्यादा को वर्तमान जीवन के बजाय किसी रहस्यमय भविष्य और मानवोपरि दिव्य उल्लेख की ओर उन्मुख मानने लगते हैं, वहाँ वे लगभग उम्मी प्रसार के पलायन का प्रतिपादन करते हुए वे प्रतीत होते हैं जिसका दोषी मार्क्सवादी भाष्यवाद है; जो भविष्य के स्वप्न में मानसिक क्षति-पूर्ति करता है। रहस्यवादी चिन्तनों की इस दुर्बलता की ओर आर्चर केस्लर ने अपने प्रसिद्ध निबन्ध 'योगी एण्ड द कमिस्सार्' में सकेत किया है जहाँ वह यह कहता है कि अक्सर अपने द्वारा प्रतिपादित मूल्य-मर्यादाओं की स्थापना समाज में न कर पाकर योगी किसी कल्पित दिव्यता या परमत्व में आश्रय लेने लगता है। अरविन्द के दर्शन का यह अर्थ आचरण के प्रति मान्य संबन्ध को नहीं दुर्बल तो नहीं कर देता इसके विषय में अभी काफी आशंकाएँ हैं।

: ९ :

सकल्प और आचरण की एकतापरक मर्यादाओं का सबसे स्पष्ट निरूपण उन नई विचार-धाराओं में मिलता है जो मानवीय आचरण की सार्थकता एक ऐसी सामाजिक अनुचित वैयक्तिकता में मानते हैं जो कुछ स्थायी द्विधु विनाशशील मूल्यों द्वारा मर्यादित होती है। पश्चिम में ऐसी अधिनाश चिन्तन-धाराएँ, चाहे वे कैथोलिक हों या ईसाई अस्तित्ववादी, 'बाइबल' में जीसस के प्रवचन की नई व्याख्याएँ प्रस्तुत करती हैं और पूर्व में इन नई चिन्तनाओं का आधार गीता की नई व्याख्या है। इन दोनों में अद्भुत समानता है। यह गांधी के चिन्तन विचार से ही स्पष्ट है; जो एक ओर गीता और दूसरी ओर रस्किन के 'अन टु दिव लास्ट', टाल्स्टाय के निबन्धों

१. इस विषय में ह्युइडब्रन फिलासफिकल कॉलेज (१९४६) में मनोविज्ञान विषय के अध्यापक पद से दिया गया डॉ॰ हन्दसेन का भाषण पठनीय है; जिसमें उन्होंने अरविन्द की कसौटी पर मनोविज्ञान के प्राथमिकतम निष्कर्षों की परीक्षा की है।

और जोसब के परान प्रानचन से प्रेरित है। गाधी द्वारा प्रस्तुत जीवन दर्शन में मानव विवेक की स्वतन्त्रता की एक आन्विकारी व्याख्या की गई है। उनका यह कहना या कि आचरण में न केवल सकल वरन् साध्य और साधन की एकता भी आवश्यक है, क्योंकि यदि हमारा साध्य समता और प्रेम है और उसी स्थापना के लिए हम विषमता और घृणा को प्रयुक्त करते हैं तो वास्तव में हम अपने विवेक को पराधीन ही बना लेते हैं। क्योंकि हमारा आचरण हमारे द्वारा स्वीकृत मूल्य पर आधारित नहीं रहा, वह तो प्रतिपक्षी का जवान देने के लिए उसीके साधन द्वारा अनुशासित विवेक हो गया। "सामने बाबा जैसा होगा वैसा हम बननेगे," इसका मतलब यही हुआ कि वह जैसा हमें नचायागा वैसा ही हम नाचेंगे। आरम्भ शक्ति या पहल (इनिशिएटिव) हमने उसके हाथ सौंप दी। यह पुनर्पार्यदीन विचार है और उससे एक टुष्ट चक्र तैयार होता है। दुर्जनता का एक विलसिला गारी है। उससे लोडना है तो हिम्मत करनी चाहिए।" इस प्रकार साध्य और साधन के बीच जो टाई पट गई थी उसी यह सबसे नाजुक दरार थी और हमारे विवेक को पराधीन बनाने वाली सबसे भारीक मगर सबसे मजबूत जमीर थी जिसकी और गाधी ने सकेत करके निश्चय की विचार धारा को सबसे अधिक मरुमोरा है। यही कारण है कि ज्यों ज्यों समय बीतता गया है रोमारोलाँ, स्टीफेन ज्जींग, आरस्तुअस हक्सले, केस्लर, आबेन, स्पेण्डर, इयारलुड, इलियट, हरयर्ट रीड, गेव्रीला यिस्ट्राल, लिनयुताग, सभी एक के बाद एक गाधी विनोबा की साध्य साधन एकरता के सिद्धान्त की ही अन्तिम औपनिवेशिक रूप में स्वीकार करते गए हैं। कृष्ण द्वारा उपनिष्ट निष्काम कर्म की मूल्य मर्यादा को नये ढंग से विकसित किये बिना, मानव विवेक की इस अस्तिम द्विजा परक, मिथ्या परक जगोर को तोड़े बिना मविष्य का स्वप्न सन्दिग्ध है, इसी तप्य की ओर टी० एस० इलियट का सकेत है, जब यह कहता है -

I sometimes wonder if that is what Krishna meant—

Among other things—or one way of putting the same thing  
That the future is a faded song, a royal rose or a lavender  
spray

Of wistful regret of those who are not yet here to regret  
Pressed between yellow leaves of a book that has never  
been opened ३

मविष्य को प्रमाथ में लाने के लिए इस पुस्तक की पहली बार खोलना विलकुल हमारे हाथ में है। यह इनिशिएटिव, यह पहल हमारे हाथ में है कि हम अपने द्वारा उपलब्ध मूल्य को इसी क्षण आचरण में व्यक्त करके मविष्य का निर्माण करते हैं या नहीं, यदि नहीं तो कोई और मविष्य का निर्माण करने नहीं जा रहा है, वह मविष्य इलियट के शब्दों में विनोबा समीत सिद्ध होगा—ऐसे लोगों के लिए मग्न हृदय पश्चात्ताप, जो अभी पश्चात्ताप करने के लिए पैदा ही नहीं हुए और चूंकि इतनी बड़ी जिम्मेदारी हम पर है, अतः हमें सत्य की निष्ठा के लिए कोई समझौता नहीं करना चाहिए, अपने विवेक पर बाँधी जाने वाली कोई भी जमीर नहीं सहनी चाहिए और हम अपने विवेक द्वारा जिस परिणाम पर पहुँचते हैं, यदि सारी दुनिया भी उसके विरुद्ध हो तो हमें उस पर अटल रहना चाहिए—गाधी विनोबा ने बार बार इस आशय की बात कही है। इसकी हम चरम व्यक्तिकाणी अराजकता के रूप में स्वीकार न करके इसके क्रान्तिपरक

१. विनोबा—'सर्वोदय विचार', पृष्ठ ५।

२. टी० एस० इलियट—'द ड्राई सैन्नेजेज'।



अर्थ समझ सकेंगे, यदि हम एमर्सन का यह कथन याद रखें कि “हर महान् जन क्रान्ति पहले-पहल किसी एक व्यक्ति के मानस में विचार-बीज के रूप में स्थित रही है।”

इसीसे यह स्पष्ट है कि वैयक्तिक स्वातन्त्र्य पर यह आग्रह १६वीं शताब्दी की यूजुआ व्यक्तिवादी चिन्तन धाराओं के आग्रह से बिलकुल अलग है। वे चिन्तन-धाराएँ या तो व्यक्ति को केवल एक राजनीतिक बोट मानती थीं, या भ्रम कर समने वाली एक बिक्ने योग्य वस्तु। बिना आर्थिक सुविधा के व्यक्ति की राजनीतिक या आर्थिक स्वतन्त्रता की बात करना एक यूजुआ भ्रम था, क्योंकि आर्थिक स्तर पर एक वर्ग का व्यक्ति अपना भ्रम बेचने को ‘विवश’ है, और दूसरा उसे खरीदने को ‘स्वतन्त्र’, एक व्यक्ति पिछने को ‘विवश’ है और दूसरा पीसने को ‘स्वतन्त्र’। मार्क्स ने इस प्रकार की स्वतन्त्रता का रहस्य मली मौँति उद्घाटित किया था।

लेकिन आज की पूर्वीय और पच्छिमी वैयक्तिकतापरक विचार सरणियाँ वैयक्तिकता के जिस पक्ष को निरास की पूर्ण स्वतन्त्रता देने का आग्रह कर रही हैं उसका एक अनिवार्य प्रगतिपरक सामाजिक महत्त्व है। इसीलिए मूनियर, बर्टव, थोट्स, मैस्टे—सभी यूजुआ प्रतिनियामक व्यक्तिवादिता से अपने वैयक्तिकतावाद को पृथक् मानते हैं। इसके लिए वे दो पृथक् शब्दों का व्यवहार करते हैं—Individualism और Personalism। इन दोनों का अन्तर बताते हुए बर्टव यह कहता है कि individualism वह सीमावद्ध मनोवृत्ति है जो असह्युक्त, असामाजिक अग्र-मेरणाओं से या एक विशेष सामाजिक स्थिति के प्रति मानसिक प्रतिक्रिया के रूप से हमारे व्यक्तित्व में उदित हो जाती है और हमें व्यक्तिगत स्वाधों और सीमाओं की ओर उन्मुक्त करती है। personalism व्यक्ति का आन्तरिक धर्म है, निरालोचन सृजनत्मक वृत्ति है, जो स्थायी व्यापक माननीय मूल्यों को उनकी समग्र सम्पूर्णता में पहचानकर उन्हें दायित्व के रूप में स्वीकार करके अपने व्यवहार को मर्यादित करती है। इस वैयक्तिकता को सुरक्षित रखना आवश्यक है, क्योंकि वैयक्तिकता

१ वैयक्तिकतावाद का इतिहास बड़ा ही स्फूर्तिदायक और रोमांचक है। जैसे ही ये विचार जागृत के ही समय से विकसित हो रहे थे और कैथोलिक चिन्तकों, अस्तित्ववाधियों तथा नवमारुतवाधियों (मैन्हीम, छास्त्री) ने इसके विकास में सहायता दी, किन्तु सबसे पहले मूनियर नामक फ्रेंच विचारक ने १८३२ में वैयक्तिकतावादी घोषणापत्र प्रकाशित किया। उसके बाद समस्त यूरोप और अमेरिका में साहित्य, अर्थशास्त्र, अध्यात्म चिन्तन, राजनीति, समाज शास्त्र ज्ञान के सभी क्षेत्रों में यह सिद्धान्त छा सा गया। इसके विकास की कई घटनाएँ बड़ी रोमांचक हैं। मूनियर का पत्र *Espirit* ही इसका मूलपत्र था। फ्रान्स का पतन होते ही फासिस्टों के प्रभाव से मार्शल पेटॉ ने मूनियर को कैद कर लिया और पत्र को बन्द करवा दिया। किसी तरह फिर पत्र चला। होलैंड में जर्मनों ने बहुत से राजनीतिक क्रांतियों को कैदों में जबरबन्द कर रखा था। वे द्वितीय युद्ध के दौरान में नानी जर्मनी, पूँजीवादी अमेरिका और स्वातंत्र्यवादी रूस दोनों से असन्तुष्ट थे। उनमें से कुछ आस्तिक थे, कुछ नास्तिक। जब उनके पास *Espirit* की प्रतिर्था गुप्त रूप से पहुँची तो उन्होंने पाया कि वे जिन प्रश्नों का समाधान ढूँढ रहे थे, वह हली दृष्टिकोण में हैं। एक विशेषता इसकी यह है कि मूनियर इसे कोई ‘वाद’ न कहकर एक दृष्टि कहता है। ठीक जैसे विनोबा सर्वोदय को ‘दख’ न कहकर ‘समाज’ कहते हैं, ‘वाद’ न कहकर ‘वृत्ति’ कहते हैं।

का स्फुरण मानवीय मूल्य की समग्रता की खोज और उसकी स्थापना में ही होता है, प्रत्येक विकासोन्मुख संस्कृति में अधिक से अधिक महान् लेखक, चिन्तक, कलाकार और वैज्ञानिक होते हैं, क्योंकि उसमें वैयक्तिकता को पूर्ण स्वतन्त्रता रहती है और अधिक-से अधिक व्यक्ति मानवता के स्यायी मूल्यों की खोज, साक्षात्कार और स्थापना में तल्लीन रहते हैं, अपने ढंग से, अपनी तात्कालिक ऐतिहासिक स्थिति में उस मूल्य की व्याख्या करते हुए सामूहिक प्रगति या विकास करने को स्वतन्त्र रहते हैं।

प्रख्यात फ्रेञ्च अस्तित्ववादी नाटककार एमील मासैल इसकी व्याख्या बड़े स्पष्ट शब्दों में करता है—“हम आज कहते हैं कि हमारी संस्कृति मरणोन्मुख है। इसके अर्थ क्या हैं ? क्या कोई भूचाल उठे नष्ट कर रहा है, क्या कोई खल प्रलय आ रहा है, या ऊँची ऊँची पर्वत की इमारतों की छतें गिर रही हैं, या कोई महामारी फैल रही है। नहीं, बाह्य जगत् में यह सब कुछ नहीं होने जा रहा है। मरणोन्मुख संस्कृति से मतलब यह होता है कि हमारी संस्कृति का आन्तरिक मूल्य कुछ नहीं रहा। मनुष्य में आन्तरिक रुग्णता आ गई है। क्या यह आन्तरिक रुग्णता केवल एक शिविर में या एक व्यवस्था की संस्कृति में है ? नहीं। हमारी वर्तमान स्थिति में दोनों ओर की सत्ताएँ प्रगति की शत्रु हैं, अतः वे जान बूझकर मनुष्य की आन्तरिक वैयक्तिकता को राख और कुचिड़त बना रही हैं। वैयक्तिक आन्तरिकता के विरुद्ध इस युग कीटाणु युद्ध के तरीके बड़े ही विचित्र और मृशंस हैं। व्यक्ति में भय का संचार किया जाता है, उसके स्वाभिमान को तोड़ा जाता है, घृणा और हिंसा के भाववेश में डाला जाता है, सूक्ष्मतम मनोवैज्ञानिक साधनों से उसे हतना जर्जर कर दिया जाता है कि वह अपनी वैयक्तिकता पर अधिकार खो बैठता है, जिन कर्मों को वह करता है उसका उत्तरदायी अपने को नहीं मानता और जिन कर्मों को नहीं करता उनका अपराधी अपने को मानकर झूठे बधाय पर स्वेच्छा से हस्ताक्षर कर आता है, धीरे धीरे वह विवेक से शून्य स्वतन्त्र संकल्प से रहित, भाव,वेशों, बाह्य हिप्नाटिक प्रभातों और ऐन्द्रजालिक अन्तविरोधों से परिचालित मानव यन्त्र मात्र रह जाता है। भय संचार की इस टेकनीक का पूर्यतम विकास पूँजीवादी देशों में अशुभम के रूप में हुआ है और साम्यवादी देशों में चिन्तन-पारतन्त्र्य के रूप में।”

इसीलिए आज इस नये प्रसंग में वैयक्तिकता की स्वतन्त्रता की माँग का अर्थ प्रगति की स्वतन्त्रता की माँग करना है, संस्कृति को रुग्णता से मुक्त रखने की माँग करना है। वैयक्तिकता की सुरक्षा की ह्कार बड़े स्पष्ट रूप से लुई मैकनीस ने अपनी एक कविता में की है जहाँ एक अनजन्मा शिशु जन्म के पूर्व अपनी कुछ शक्तें रखता है :

I am not yet born O hear me

Let not the blood sucking rat or the bat or the stoat or the clubfooted ghoull come near me

I am not yet born - console me

I fear that the human race with tall walls wall me,

with strong drugs dope me, with wise lies lure me

on black racks rack me, in blood baths roll me

1. गैब्रील मासैल—‘मैन चगेन्स्ट हा मेनिटी।’

I am not yet born, O fill me  
 with strength against those who would freeze my  
 humanity, would dragoon me into a lethal automaton  
 would make me a cog in the machine, a thing with  
 one face a thing, against all those  
 who would dissipate my entirety, would  
 blow me like a thistle down hither and  
 thither or hither and thither,  
 like water held in hand spill me  
 Let them not make me a stone and let them not spill me  
 Otherwise kill me'

: १० :

आचरण की मर्यादा—स्वातन्त्र्य;  
 स्वातन्त्र्य की मर्यादा ?

वैयक्तिक स्वातन्त्र्य की इस अदम्य घोषणा का अर्थ अराजकता, उच्छृङ्खलता, निरकुशता और दायित्वहीनता नहीं है। उसके साथ एक दायित्व भी है—मूल्यों की खोज, उनकी मानवजाती सामाजिक व्याख्या और आचरण में इसकी सक्रिय परिणति। पाश्चात्य वैयक्तिकतावादी चिन्तकों की भाषा में यह वैयक्तिकता मूल्यों के ग्रहण और विकास की दिशा में स्वसंचालित गति है, जिसमें स्वातन्त्र्य और दायित्व का आन्तरिक विकासोन्मुख समन्वय रहता है।<sup>१</sup> गीता की भाषा में विनोबा ने स्वातन्त्र्य और सामाजिक मूल्यगत दायित्व के इस समन्वय को स्वधर्म (स्व+धर्म) की संज्ञा दी है : "स्वधर्म क्लृप्ता ही विगुण क्यों न हो। उसीमें रहने से विकास हो सकता है। यही विकास का सूत्र है। स्वधर्म ऐसी वस्तु नहीं जिसे पढ़ा समझकर ग्रहण करें व छोटा समझकर छोड़ दें। वस्तुतः वह न बड़ा होता है, न छोटा। वह हमारे व्योम भर का होता है।"<sup>२</sup> अपने व्योम के अनुसार, अपने 'स्व' के अनुसार धर्म या दायित्व की स्वीकृति हर व्यक्ति को उसकी वैयक्तिक सार्थकता प्रदान करती है, इसीके द्वारा उसके स्वतन्त्र अस्तित्व को नये सामाजिक अर्थ मिलते हैं और वह विकासोन्मुख संस्कृति की प्राणधान इकाई बनने में समर्थ हो पाता है। मानवीय संस्कृति का विकास केवल नये बौध, नई रेलें, नये नगरों का विकास नहीं है, वह मानव की आन्तरिकता का विकास है, जो दर्शन, चिन्तन, कला, संगीत, साहित्य, स्थापत्य, अर्थ और राजनीति के क्षेत्रों में मूल्यों के नित्य नवीन विकास को नियोजित करता है। यह उसी सांस्कृतिक व्याख्या में सम्भव है जहाँ प्रत्येक व्यक्ति स्वतन्त्र है और अपने दायित्व को खोजकर, उससे अपने-अपने अनुभव करके, उसे अपना स्वधर्म मानकर उसीमें अपने अस्तित्व की सार्थकता मानता है।

१. लुई मैकनीस—'मेयर ऑफ़ एन अन्यान् चाइल्ड'।

२. सत्यभन्धी पाश्चात्य वैयक्तिकतावादी चिन्तकों के विस्तृत विचार जानने के लिए ग्रन्थ—'द ग्राइसिड ऑफ़ ह्यूमन परसन'—जे० बी० कोट्स।

३. विनोबा—'गीता प्रवचन', पृष्ठ ६।

मूल्यरक दायित्व को स्वीकार न करने जो मूल्यहीन स्वतन्त्रता पर ही आपह करते हैं उनकी वैयक्तिकता कितनी बजर और शून्य, कुदायुक्त, दिशाहीन भूल भुलैयाँ में भटक जाती है इसका शाब्द सबसे रोचक और सबसे ताजा उदाहरण जॉ पाल सार्न और उषका नास्तिक अस्तित्ववाद है। सार्न ने स्थायी मानव मूल्यों को आग्रहपूर्वक अस्वीकृत करके व्यक्ति की अबाध किन्तु अस्वाभाविक और अमर्यादित स्वतन्त्रता का प्रतिपादन किया है। वह मनुष्य को बिलकुल स्वतन्त्र, निरपेक्ष सत्ता मानता है, जिसकी कोई मर्यादाएँ नहीं, कोई मूल्य नहीं, कोई नैतिकता नहीं, कोई प्रभु नहीं, कोई पूर्व निश्चित मानवीय स्वभाव नहीं—वह परम स्वतन्त्र है, काल और दिशा से भी मुक्त, केवल स्वतन्त्रता की एक सत्ता। अपनी इस स्थिति में सार्न एक तीव्र सहायकारी अनास्था मान है, एक विराट्काय विभ्रसकारी सशय, जो सारी स्थापित मर्यादाओं के मूल को ही नहीं मानता, जो एक सीमाहीन शून्यता के सागर में निरुद्धेय डोल रहा है।<sup>1</sup>

किन्तु केवल यही सार्न के कला व्यक्तित्व का विराम-चिह्न होता तो शाब्द उसका साहित्य इस तरह यूरोप पर न छा गया होता। किसी तरह मूल्यगत दायित्व की गुरुता और आचरण का संकल्प अपनी ही चिन्तन सीमा में विनमित करने की उनकी प्यास भी इतनी तीव्र रही है कि उसने एक वक्तव्य में विचित्र तर्कों द्वारा अपने अस्तित्ववाद को मानवाद की ही शाखा सिद्ध करने का प्रयास किया है। पाठक सहज में ही उन स्थापनाओं से सहमत नहीं हो पाता तो भी इतने यह अश्चर्य सिद्ध होता है कि वह अपनी दायित्वहीन निरपेक्ष स्वतन्त्रता की यातनापूर्ण यात्रा में एक क्षण भी उसे नहीं भूल पाया है जिसे छोड़कर (यात्सर्ग के शब्दों में) हम बार-बार गलत पगडण्डियों पर भटकने लगते हैं। एलेन के शब्दों में सार्न उन चिन्तकों में से हैं जो प्रभु (मूल्य मर्यादा) को स्वीकार भी नहीं करते, पर उसे भूल भी नहीं पाते। साहित्यकार की सहज आन्तरिक विभ्रसा ने ही धीरे धीरे सार्न को भी उसकी चिन्तन-धारा से मुक्ति दिलाकर व्यापक मूल्यगत दायित्व को स्वीकार करने के प्रति उन्मुक्त किया है और धीरे धीरे वह भी एक नैतिक विवेक को स्वीकार करता जा रहा है जो मूल्यगत दायित्व से युक्त है और जिसके प्रसंग में उसकी मित्र, शिष्या और समीक्षक हरिस मर्कन का कहना है कि उसकी वर्तमान गति पूँजीवादी जनैय व्यक्तिवाद और कम्युनिस्ट दलातुशासन के बीच एक मध्यमार्ग की ओर है, जहाँ मनुष्य अपने भाग्य का निर्माता स्वयं बन सकता है।

साहित्य में मूल्यगत मर्यादा के विकास की सहज प्रकृति सर्व्व ही स्वातन्त्र्य और दायित्व के इस समन्वय को मान्यता प्रदान करती रही है, यह न केवल आधुनिक वरन् मध्य काल की साहित्यिक प्रवृत्तियों से भी प्रमाणित होता है। वैष्णव मानववादी चिन्तन और साहित्य परम्परा में जहाँ एक ओर कलाकार में अपनी वैयक्तिकता के प्रति अदम्य आत्मभ्रमिमान था, वहीं एक विराट् मूल्य मर्यादा, एक महान दायित्व के प्रति आत्म समर्पण भी था। वैष्णव कवि जब एक ओर कहता था “शास्त्र हों एह एक करि टरिहौं। कै हम हौं, कै तुम ही माधव, अपुन भरोसे बरिहौं” तो दूसरी ओर उसका समर्पण भी अद्भुत था—“तदपिंतास्त्रिजावारं सन् कामक्रोधाभिमानादिकम् तस्मिन्नेव करण्यीयम्।” मध्यकालीन वैष्णव चिन्तक के लिए वास्तव में प्रभु मानवीय मूल्य की चरम पूर्णता का ही पर्याय था, उस मूल्य मर्यादा को ग्रहण करने का पथ उद्धृष्टता का नहीं वरन् स्वतन्त्रता और दायित्व से सम्पन्न “स्वधर्म” का पथ है, भक्ति का पथ

1. सार्न के पहले दो उपन्यासों के नायकों की मन स्थिति।

है, जो तुलसी के शब्दों में 'विरति' और 'विवेक' से 'संजुत' है। मानववादी साहित्य की यह एक स्थायी प्रकृति है जो बराबर विकसित होकर युग के दायित्व को ग्रहण करती चलती है। इसीलिए आब का मानववादी कलाकार भी भक्ति की ही मर्यादा को ग्रहण करता है :

यह दीप अकेला स्नेह भरा  
है गर्व भरा भद्रभाठा, पर  
हसको भी पंक्ति को दे दो।

( पर हसकी अपनी अद्वितीयता है, वैयक्तिकता है : )

यह जन है, गाता गीत जिन्हें फिर और कौन मायेगा ?  
पशुदुःखा : ये मोती सच्चे फिर कौन कृती लायेगा ?  
यह समिधा : ऐसी आग हटीजा बिरला सुजगायेगा।  
यह अद्वितीय : यह मेरा : यह मैं स्वयं विसर्जित :  
यह वह विश्वास नहीं जो अपनी लघुता में ही कर्पा  
यह पीड़ा, जिसकी गहराई को स्वयं उसीने नापा  
सुरा), अपमान, भवज्ञा के सुँघुआते कदवे तम में  
बह सदा प्रवित, फिर आगच्छ, आशुरकत वैश  
उत्कम्प वाहु, यह फिर अलखट-अपनापा।  
जिज्ञासु, प्रसुद्ध, सदा अदामय  
हसको भक्ति को दे दो।<sup>१</sup>

यह दीप वास्तव में कवि की वैयक्तिकता है जो अद्वितीय है। अलखट अपनापा है। गर्व-भरा है, किन्तु मानवीय मूल्य-मर्यादा के प्रति स्नेह-भरा भी। उसमें अपनी आग है, किन्तु भक्ति को, भक्ति को, प्रकाश को अर्पित होने में ही उसकी सार्थकता है। यह अर्पण उस पर लादा हुआ नहीं है, उसका स्वधर्म है, उसके 'स्व' से विकसित है—यह मैं स्वयं विसर्जित !

स्वतन्त्र और दायित्व की इसी सामञ्जस्यमयी मर्यादा की ओर आधुनिक कैथोलिक कवि चार्ल्स पेगी अपनी 'फ्रीडम' शीर्षक कविता में संकेत करते हुए मनुष्य की तुलना एक ऐसे शिशु से करता है जो अभी तैरना सीख रहा है। पिता शिशु को हाथ का सहारा मान देकर उसे धारा में छोड़कर तैरना सिखाता है, क्योंकि यदि वह उसे धारा में मुक्त न छोड़े तो बिना इस स्वतन्त्रता के वह कभी तैरना नहीं सीख सक्ता और यदि वह उसे बिलकुल मुक्त छोड़ दे, धारा का भी सहारा न दे तो वह उसी समय डूब जायेगा। आश्चर्यजनक यह है कि बिलकुल यही रूपक वैष्णव चिन्तन में भी मिलता है; जहाँ प्रसु (या मूल्य मर्यादा) द्वारा निर्मुक्त जीव मर सागर में बहते हुए उस फूल के समान है जिसे प्रसु ने जल में दबेली डालकर अजलि में निरुद्ध कर लिया है, इस प्रकार वह 'जन' मवसागर में भी है, और प्रसु की अंजलि में भी। दूसरी भाषा में इसे कहें तो इसका रूपक यह है कि स्वतन्त्रता और दायित्व से युक्त व्यक्तित्व वैयक्तिक स्तिपति में स्वतन्त्र भी है और फूल की तरह मूल्य की गिराट अंजलि में भी। किन्तु यदि हम मूल्यगत दायित्व की मर्यादा से वंचित हो जाते हैं तो हमारी वैयक्तिकता प्राणहीन, गतिहीन होकर मूल्यहीनता के अथाह सागर में डूब जाती है—“हरिणा ये विनिर्मुक्ता से मग्ना भवसागरे।”

१. अर्थ—'यह दीप अकेला'।

भक्ति की यह माननामयी शैली किसी दिव्य माननेपरि भ्रम की ओर हमें न ले जाय इसलिए यह संकेत कर देना आवश्यक है कि अन्ततोगत्वा हमारा यह दायित्व मानवीय मूल्य के ही प्रति है। रूपक की मापा में कवि ने उभे प्रभु कहा हो, किन्तु उभका तात्पर्य मानवीय मूल्यों की समप्रता से ही है, जिसका प्रतिपालन हमारे उचित जीवन में होता है। इस तथ्य को साहित्य ने अपनी सहज प्रकृति द्वारा सदैव पहचाना है। मध्ययुग का एन्त कवि कर्ता है : "जेती चल्ते रोती परदरना जो कुलु करूँ सी पूजा।" प्राथमिक प्रयोगशील अंग्रेजी काव्य का प्रवर्तक गेराई मेन्ले हापरिन्स कहता है : "निहाई पर हथौड़ा चढाना, सहखीर चीरना, दीवारों पर लफेदी करनर, शोरे हॉइना, सफक सुहारना यह सभ प्रभु के गौरव का परिचरद'न करते हैं,..... घात मीरे दम्भुशो, जिन्दगी जियो!" क्योंकि इसी जीवन प्रक्रिया के द्वारा हम मानवीय मूल्य को, प्रभु को सतत निर्मित और विवसित करते चलते हैं। रिस्क प्रभु ये कहता है :

'We are all workmen prentice, journeymen  
Or master building you—you towering nave "

इसीको प्रतिष्पन्नित करते हुए गेसिल टेल्यूडस कहता है :

'God is a proposition  
And we who prove him are his priests his chosen "

इतना ही नहीं, रिस्क तो स्पष्ट चुनौती के स्वर में यह भी घोषणा करता है कि प्रभु की सार्थकता भी मनुष्य ही है, क्योंकि अन्ततोगत्वा प्रभु मानवीय मूल्यों की ही समप्रता का परम रूप है :

What will you do God, when I die?  
When I your pitcher, broken, lie?  
When I your drink, go stale or dry?  
I am your garb, the trade you ply  
You lose your meaning losing me.

अन्ततोगत्वा हमारा दायित्व मानवीय मूल्य के ही प्रति है, यह न केवल रिस्क और हापरिन्स की भौति आस्तिक मानववादियों ने स्वीकार किया वरन् नास्तिक समाजवादियों का भी भुझान इसी ओर रहा। सोवियत साहित्य भी बार बार अपने को सामाजिक मानववाद या नवमानववाद की सश से अभिहित करता रहा, किन्तु वहाँ रह रहकर यह तथ्य भुला दिया गया कि साहित्य केवल मूल्यगत मर्यादा ही ग्रहण कर सकता है, सम्प्रदायगत मर्यादा नहीं। जिन समाजवादी कलाकारों को मानवीय मूल्य के पक्ष में सम्प्रदाय को तिलांजलि देनी पड़ी है वे इस एहन सत्य को मली भौति हृदयगत बन पाए हैं। तोगलियाती, थेलमैन और स्ट्यालिन के सहयोगी सक्रिय कम्युनिस्ट लेखक इगनात्सियों सिलोने ने पार्टी छोड़ने के बाद जो कहा वह बहुत महत्वपूर्ण है : "समाजवाद में मेरा विश्वास आज पढ़ने की अपेक्षा कहीं अधिक दृढ़ है।" में भार्य-जैसी चीज नहीं मानता..... मैं मानता हूँ मनुष्य सचके ऊपर है। धार्मिक और सामाजिक परिस्थितियों जो साज उसका गन्त दयाती हैं, जब उसकी दास बनंगी तभी समाज का कवचाण होग। साज-पर साज थोकरे मणु हैं और मुझमें एक श्रद्धा का भाव सीमर होता गया है, मानव और उसकी उस बिकाली मुस चेतना के प्रति भी जो उसे कभी भी चैन नहीं लेने देती।.....'वेकिन'मेरा समझ है जैसे समाजवाद में विश्वास रखने वाला केवल मैं अकेला नहीं हूँ। 'वे पागलपन से गरी हुए सत्य' तो मार्क्सवाद से भी

पुराने हैं। अधिक अभ्ययन और अनुभूति के फलस्वरूप (मावसंबाद के) वर्तमान सिद्धान्त निरर्थक सिद्ध हो सकते हैं किन्तु समाजवादी धारा फिर भी चलती रहेगी। समाजवाद किसी एक पद्धति का दास नहीं, वह वो एक आस्था है। समाजवादी चिन्तन सम्प्रदाय अपने को वैज्ञानिक सिद्ध करने की जितनी चीज़ पुकार सकते हैं उतने ही चरणभंगुर सिद्ध होते जा रहे हैं। समाजवादी मूल्य स्थायी हैं। सम्प्रदाय और मूल्य के भेद पर ध्यान नहीं दिया जा रहा है, किन्तु वह भेद भूलगत है। सम्प्रदाय का संगठन करके एक पन्थ चलाया जा सकता है, किन्तु मूल्यों के आधार पर सम्यक्ता और संस्कृति का गठन होता है, नये जीवन की सृष्टि होती है।”

• ११ :

नया दायित्व

मानवीय मूल्य के प्रति प्रत्येक शिविर और प्रत्येक धारा में उभरकर आने वाली यह आस्था हमारी उस प्राथमिक स्थापना को सिद्ध करती है कि इस सभ्यता में भी मनुष्य द्वारा नहीं है, बल्कि उसने उसका प्रत्युत्तर दिया है और दिनों दिन उसने और भी सशक्त स्वर्ग में घोषित किया है कि यह प्रगति का सूत्रधार और इतिहास का निर्माता है। साम्प्रदायिक अनुशासन जहाँ भी उसकी प्रगति-चेतना में आड़े आते हैं, उनका उमने साहसपूर्वक अतिक्रमण किया है। उसी यह भाषा सरल नहीं रही है, किन्तु सेविल डे ह्यूइस के शब्दों में उसने निराशा में से जिन्दगी की चिनगारी ढूँधी है और इस्पात में से गीत अगाये हैं।

यह नई मर्यादा एक सक्रिय दायित्व के रूप में विकसित हुई है, अतः यह एक सागरूक, अनुरक्त, अथक नियारीलता के प्रति सशक्त आह्वान है। मानवीय मूल्य विराट् मानव जीवन की अगणित शिराओं में संचारित होता रहता है। जहाँ भी यह रक्त-प्रवाह रुका वहीं अंग पक्षाघात से आहत होकर सूख जाना है, नेकाम हो जाता है। हमारी मानव संस्कृति में आज पूरे देश, पूरी जातियाँ, पूरे सम्प्रदाय, पूरी चिन्तन धाराएँ और पूरे के पूरे साहित्यिक निकाय इस मूल्यहीनता से, इस पक्षाघात से अशक्त होकर प्रगति और विज्ञान की दिशाओं से भटक गए हैं। हमारे सामने मानवीय मूल्य की पूरी संस्कृति के प्राणों में प्रतिष्ठित करने का जटिलतम दायित्व है।

मैं यह नहीं स्वीकार कर पाता कि यह कार्य अपने आप होगा। यह 'अपने आप' विकास होने की बात चाहे बाह्य अर्थ-यन्त्रणा के रूप में कहीं जाय या आन्तरिक चेतना के रूपक में, किन्तु यह हमारे दायित्व के महत्त्व को धटा देती है। यह दायित्व हमारा है, हम विकास करेंगे तो विकास होगा, नहीं करेंगे तो नहीं होगा। नहीं करने की सम्मानना भी अप्रिय सम्मानना है, किन्तु असम्मान नहीं। क्योंकि जहाँ इतिहास एक ओर मनुष्य के साहस का साक्षी रहा है, वहीं यह इस बात का भी साक्षी है कि अन्तर ऐतिहासिक निर्णय के क्षणों में मनुष्य ने कायरता दिखाई है, उमने स्वातन्त्र्य अस्वीकार किया है, दासता स्वीकार की है, क्योंकि दायित्व वहन करना साहस का काम है, और दासता में दायित्व का कोई प्रश्न नहीं उठता। दास तो केवल दूसरों के आदेश वहन करता है।

आज की व्यापक सांस्कृतिक रूपता में यह दासत्व भावना और प्रगति त्रिभुज की निष्पत्ता

१. बडैव—'स्लेवरी एवढ मीडम'।

बहुत सहज सम्भाव्य है, क्योंकि टी० एस० इलियट के शब्दों में हमारा हृदय हमसे अलग जा पहा है और हमारा दिमाम प्याज़ के बिल्लकों की तरह उतर गया है—क्योंकि हम एक अज्ञात भय से आकुल हैं जिससे हम आँख नहीं मिला सकते । ' यह भय बड़े गुप्त रूप से सभी प्रतिक्रियावादी राज्यसत्ताओं, सम्प्रदायों और व्यवस्थाओं द्वारा मानव सस्कृति की शिराओं में निहित कीटाणुओं की तरह सूइयों द्वारा पहुँचाया गया है, ताकि अन्दर ही अन्दर यह मानवीय मूल्य के प्रति हमारी आस्था को जर्जर और रुग्ण कर दे और हमारी विकासोन्मुख चेतना अन्धी हो जाय—इतनी अन्धी कि हम दास्ता को, निष्क्रियता को ही एक मात्र समाधान मान लें । इस अत्यन्त लज्जाजनक और बदरूप स्थिति का एक अत्यन्त मर्मस्पर्शी चित्रण महान्तम आधुनिक ग्रीक कवि कैवेफी ने किया है । अपनी एक मार्मिक कविता 'घरों की प्रतीक्षा' में वह लिखता है :

घौराहों पर एकत्रित हम किसकी प्रतीक्षा कर रहे हैं ?

आज बर्बर लोग नगर में, प्रवेश करेंगे ।

सीनेट कोई निर्णय क्यों नहीं लेती ।

इतने तकके से हमारा सन्नाहू जागकर,

मुकुट पहनकर, नगर द्वार के पास सिंहासन डलवाकर,

क्यों बैठ गया है ?

बहु बर्बर सारदार का इत्तफाचाल करना

वह उसे शिरोपेच भी देगा

और खिलाय भी ।

हमारे महादू वक्ता आज शूय क्यों हैं ?

घरें लोग नगर में प्रवेश करेंगे, वे कलात्मक भाषण पसन्द नहीं करते

यह शोर और हलचल क्यों ?

( सहसा सबके चेहरे कितने गिर गए )

सबके और घौराहे खाली होने लगे

सब उदाम अपने घर लौट रहे हैं ।

क्योंकि राय दो गर्दू और बर्बर विजेता नहीं आए

सरहदों से एकबी लौट आए,

वे कहते हैं कि बर्बर विजेता भय नहीं रहे ।

और बिना बर्बर विजेताओं के भय हम क्या करेंगे ?

वे लोग कम से कम कुछ समाधान तो प्रस्तुत कर देते थे ।

समकालीन सभ्यता की उन्नतियों से मरी हुई जटिलता में मानवीय मूल्य मर्यादा को स्थापित और विरसित करने के स्मृतन्यपूर्ण टायिल की स्वीकृति का साहस न कर सकने वाले कितने ही चिन्तक, लेखक और कलाकार इस दासता के तथायित दायरतापूर्ण सरल समाधान को जूए की तरह स्वीकार करके इस भय के शिकार बन चुके हैं । प्रगति और विकास की दिशा में मानव इतिहास को मोड़ने के लिए प्रत्येक जागरूक साहित्यकार को इस भय के विरुद्ध अनवात सर्प करना है । यह भय मनुष्य की शिराओं में मानवीय मूल्य के स्तम्भ रक्त की कीटाणुओं की तरह

१. 'मर्हर इन द कैयेडल।'



दूषित कर रहा है। यह मय इस शिविर या उस शिविर में ही सीमित नहीं है, यह एकदम घोटने वाले वातावरण की तरह पूरी धरती को घेरे हुए है। समकालीन कथाकार विलियम फॉकर ने नोबुल पुरस्कार के स्वीकृति भाषण में कहा है—“हमारा संकट यह है कि एक सर्वभ्यापी भय हममें समा गया है, जिसे हमने इतने दिनों तक वहन किया है कि अब हम ठठे सहने भी कगे हैं।... छेकिन नये साहित्यकार को यह सोचना है कि संसार की सबसे पतित भावना है—भय की भावना!” विल्टुल यही बात प्रकारान्तर से नियन्त्रा के शान्ति सम्मेलन में जॉ पाल सार्त्र ने कही थी जि—समकालीन राजनीति और चिन्तन-पद्धतियाँ, चाहे वे किसी भी शिविर की हों, भय पर आधारित हैं; अतः वे मिथ्या को प्रअय देती हैं और पारस्परिक हिंसा को प्रेरित करती हैं। उनके कारण हमारे बीच में भय की दीवारें हैं। शिविर और दल मिथ्या हैं। हम सत्य हैं, क्योंकि हम जो जीते हैं वही इतिहास है।

साहित्यकार का यह नया दायित्व इतिहास निर्माण का दायित्व है, मानव स्रष्टृति के मूल्यात्मक विकास का दायित्व है और सामान्य व्यक्ति के दायित्व से कई गुना अधिक बटिल दायित्व है; क्योंकि साहित्यकार की पक्षधरता और संघर्ष निवेक का स्तर बहुत गहरा है। उसे मानव अस्तित्व की गहन परतों में उतरकर उसकी रक्त-शिराओं में चलने वाले मय और साहस के सर्प में मय को पराजित करना है, उसके छोटे से छोटे क्षण में जीवन प्रक्रिया को उद्बुद्ध करना है, उसकी भावनाओं के सूक्ष्म से सूक्ष्म तन्तु में स्फुरित होने वाले मानवीय मूल्य की निराहता को पहचानना है; यही नहीं, वरन् उसे इस संकट काल के उपरदे हुए दे हुए, अर्धभ्यस्त, प्लावने-तर सामाजिक ढोंचे में हरेक भटके हुए व्यक्ति की जीवन-प्रक्रिया से अपना रागात्मक सम्बन्ध स्थापित करके, उसके जीवन के क्षणों को स्वतः जीकर उसके द्वारा की गई मूल्यों की निजी खोज और उनके विकास के मर्म को समझ लेना है और इन समस्त उपलब्धियों को साहसपूर्वक मानव-इतिहास के एक नये और सस्ते पुर्ण, प्रान्त और प्रकाशमान युग की ओर प्रेरित करना है। साहित्य की यह नई मर्यादा सरल नहीं है, किन्तु यदि इसी क्षण साहित्यकार इसे स्वीकार नहीं करता—भय के कारण, सशय के कारण या असमन्वस के कारण, तो वह एक पतनकारक मोड़ पर पतित और इतिहास के प्रति निरासधात करता है।

इस दायित्व को पूर्ण करने के लिए साहित्यकार के पास एक ही माध्यम है—शब्द। इस संकट ने शब्द शब्द को, भाषा को सबसे अधिक क्षत विखन दिया है। भाषा हमारी जीवन-प्रक्रिया में उपलब्ध रागात्मक मूल्यों को अभिव्यक्त करके, एक व्यक्ति के उपलब्ध सत्य को दूसरे व्यक्ति द्वारा उपलब्ध सत्य से जोड़कर एक सामाजिक सेतु बनती है। मानवीय मूल्यों में सङ्कट आते ही भाषा की यह सार्यकता जाती रही। वह यथार्थ से विभिन्न होकर अपने स्वतन्त्र नियम और सिद्धान्त विकसित करने लगी—अर्थरहित प्रतीक, टूटे चित्र, स्वप्नों की सी अराजकता, संगीत की-सी निरर्थकता। दूसरी ओर राज सत्ताओं ने भाषा की सामाजिक उपयोगिता पहचानी और उन्होंने उनका गहिरत दुुरुपयोग करना प्रारम्भ किया। उन्होंने शब्दों के अर्थ परलने प्रारम्भ किये—शान्ति के अर्थ आक्रमण की तैयारी, मैत्री के अर्थ आर्थिक और सामरिक पारतन्त्र्य। यही नहीं वरन् प्रेस, रगमन्त्र, साहित्य, रेडियो और तुनेटिनों के द्वारा हर शब्द को इस गुप्त कीटाणु-सुद का साधन बनाने के लिए, भाषावेश, पापलपन, भय और मूर्छा से निष्पाक कर दिया गया।

इतनी दूषित भाषा के द्वारा इतना बटिल दायित्व पूरा करना है। इसका एक ही

समाधान है। लिखते समय हर शब्द को अपने निर्भय विवेक की कसौटी पर कमकर देख लेना है कि वह खरा सोना है या नहीं। यदि नहीं, तो अपनी गढ़नतम अनुभूतियों से हर शब्द को मानवीय मूल्य से पुनः अभिविक्त करके तब उसे कलम पर उतारने का साहस करना चाहिए। भाषा के सम्बन्ध में हमारा यही कान्तिकारी टाकित्व है। विनोबा ने भी एक स्थल पर कहा है—  
 “पुराने शब्दों पर नये शब्दों की बख़्तम खगाना ही विचार कान्ति की सर्वश्रेष्ठ प्रणाली है।”  
 ये नये अर्थ मूल्यगत अर्थ हैं। यही कारण है कि साहित्य में शब्द तभी समर्थ, प्रेयणीय और प्राणवान बनते हैं जब उनमें मानवीय मूल्य आंतरिक रूप से प्रतिष्ठित रहता है, अन्यथा वे बॉन पर लटकाने गए चीथड़ों की तरह पशुओं के लिए भयोत्पादक और निवेकपूर्ण तथा मनुष्य के लिए स्वास्थ्योत्पादक बन जाते हैं। कान्ति के नाम पर आने वाले, मूल्य मर्यादा से रहित बहुत से आवेशपूर्ण साहित्य का यही भाग्य रहा है।

साहित्य की इस नई मर्यादा का उदय इतिहास के धूल भरे पन्नों में लोबने वाली एक विस्मृत कथा बनेगा, या नव निर्माण की, प्रगति की, विनास की भूमिका—यह हमारे इसी क्षण के चुनाव पर निर्भर करता है। प्रश्न सम्प्रदायों और सत्ताओं का नहीं है, बल्कि मानवीय मूल्य-मर्यादा, उसी साहसपूर्ण स्वीकृति और निष्ठापूर्ण आचरण का है। चुनाव स्पष्ट है। हम चाहें तो भय से वाणी को रुग्ण और खरब बना डालें—चाहें तो साहस का वरख करके अपनी वाणी को इस नई मर्यादा की अपराजेय तेजस्विता से अभिविक्त कर इतिहास को नया मोड़ दे दें। अशांत मनोबन्ध में हमारा साहित्य कहीं तक स्थायी रहेगा यह भी इसी पर निर्भर करता है कि हम इसी क्षण अपने कृतितंत्र में स्थायी मानवीय मूल्य के समस्त सम्भावित विकास का कहीं तक और कितनी गहराई तक साक्षात्कार करा पाते हैं।



## वेद में गीति-काव्य का उद्गम

कवि काव्य सृष्टि का प्रजापति है। जिस प्रकार शिव अपनी शक्तिभूता प्रतिमा के सहयोग से नर्द रगीन सृष्टि का उद्गम करता है उसी प्रकार कवि भी अपनी प्रतिमा के बल पर नवीन सौन्दर्यमय का य-जगत् का निर्माण करता है। कवि में अन्तर्दर्शन की उष्ण निताम्त आरूपक है। कवि सुन्दर पदार्थ के दर्शन में जब तक अपनी पृथक् सत्ता का निर्गर्जन करके उससे तादात्म्य स्थापित नहीं कर लेता तब तक वह भावमयी कविता की सृष्टि नहीं कर सकता। 'अन्तर्दर्शन' कवि को वस्तु-तत्त्व के अन्तस्तल के निरीक्षण की क्षमता प्रदान करता है, तो 'वर्णन' उसकी अनुभूत भावना को बोधगम्य अभिव्यक्ति प्रदान करता है। अतः कवि के लिए वर्णन उतना ही आवश्यक है जितना अन्तर्दर्शन। दर्शन के द्वारा प्रातिभ चक्षु के उन्मेष होने पर बालमीकि को कवि की पदवी तभी प्राप्त हुई जब दर्शन वर्णन के बाह्य रूप में झलक उठा। अन्तर्दर्शन कवि की निजी निभूति है जो उसके हृदय को नाना भावनाओं का आरूपण केन्द्र बनाती है, परन्तु वर्णन कवि की बाह्य निभूति है जिसके द्वारा वह पाठकों के हृदयार्जन में समर्थ कोमल कविता को जन्म देता है।

दर्शन तथा वर्णन से स्निग्ध ऋषि की वाणी के मन्व उदाहरण हैं वेद के महनीय मन्त्र। मन्त्र आध्यात्मिक तत्त्व ज्ञान की निधि हैं तथा कर्मकाण्ड के जागरूक साधन, इसमें तो विनाद या अन्वेष्ट के लिए लेश-मात्र भी स्थान नहीं है, परन्तु ये मन्त्र ही विश्वपूरक फननीय का-व-दला के आद्य निदर्शन मी माने जा सकते हैं। वैदिक ऋषियों की वाणी में दिव्यता अपने मध्य रूप में स्वर्गीय सुगन्ध व साय विलसित हो रही है। आध्यात्मिक दृष्टि से वैदिक मन्त्र उदात्त तत्त्व ज्ञान के निःसन्देह परिचायक हैं। भार प्रकाशन की दृष्टि से ये मन्त्र ऋषियों के आर्ष चक्षुओं के द्वारा अनुभूत तत्त्वों के निताम्त सरल, सद्बत तथा शान्तिमय अभिव्यञ्जन हैं। वैदिक ऋषिमनो-मिलित भावों को बोधे से चुने हुए सुबो-शब्दों में सीधे सीधे से कह डालने की क्षमता रखता है, परन्तु समय समय पर वह अपने भावों की तीव्रता की अभिव्यक्ति के हेतु अलंकारों के विधान करने में भी पराङ्मुख नहीं होता। अलंकारों की रानी उपमा का अत्यन्त मन्त्र, मनोरम तथा हृदयार्जक रूप हमें इन मन्त्रों में देखने को मिलता है। तब तो यह दे कि उपमा का काव्य सभार में प्रथम अन्तार उतना ही प्राचीन है जितना स्वयं कविता का आदिमार्ग। आनन्द से सिकु कवि हृदय की वाणी उपमा के द्वारा अपने की निभूति करने में कोमल अज्ञाय तथा मधुमय आनन्द का बोध करती है। अपनी अनुभूतियों में तीव्रता लाने के लिए उन्हें सरलनापूरक पाठक के हृदय तक पहुँचाने के निमित्त कवि की वाणी विन अन्तरंग मधुमय कोमल साधनों का उपयोग किया करती है अलंकार उहाँ का अत्यन्त रूप है। हम ऐसे काव्य युग की कल्पना नहीं कर सकते जिसमें भाव भङ्गी व कोमल विचार के संचार हेतु कवि किसी न किसी प्रकार के साम्य विधान का आश्रय

नहीं लेता है ।

वेद के सूक्तों में नाना देवताओं से यज्ञ में पधारने के लिए, भौतिक सौख्य सम्पादन के निमित्त तथा आध्यात्मिक अन्तर्दृष्टि उन्मिषित करने के हेतु नाना प्रकार के छन्दों में स्तुति भी गई है । उनके रूपों के भव्य वर्णन में कवि की कला का निलास और उनकी प्रार्थनाओं में कोमल भावों तथा सुकुमार दार्दिक भावनाओं की क्वचित् अभिव्यञ्जना है । उदा विषयक मन्त्रों में सौन्दर्य-भावना का आश्रय है, तो इन्द्र-विषयक मन्त्रों में तेजस्विता का प्राचुर्य है । अग्नि के रूप वर्णन में यदि स्वभावोक्ति का आश्रय है, तो कश्यप की स्तुति के अवसर पर हृदयगत कोमल भावों की मधुर अभिव्यक्ति है । इस प्रकार वेद के मन्त्रों में काव्यगत गुणों का पर्याप्त दर्शन होना काव्य-जगत् की कोई आश्चर्यकर घटना नहीं है । तन्मयता तथा अनन्यता का विशद परिचायक चिह्न है भावों की सरल सहज अभिव्यक्ति । नि मन्देह वेदों में इसका विशाल साम्राज्य है ।

इन्द्र की स्तुति के अवसर पर आङ्गिरस हिरण्यरूप ऋषि की यह उक्ति है कि दग्धा के द्वारा निर्मित दशरथक वज्र के द्वारा जब इन्द्र ने पर्वत में आश्रय लेकर निवास करने वाले घृन को मारा, तब रंभाती हुई घेतुओं के समान जल जोरों से बढ़ता हुआ समुद्र की ओर चला निकला :

अहन्नहि पवंते शिन्धियाशं खण्डारमै वज्रं स्वयं ततश्च ।

वाधा एव धेनव स्थन्दमाना ऋजत समुद्रभव जग्गुरापः ॥<sup>१</sup>

यहाँ 'वाधा धेनवः' की उपमा से सायकाल चरागाहों से लौटने वाली, अपने पशुओं के लिए उतावली से जोरों से रंभाती हुई और टौडती हुई गायों का मनोरम दृश्य नेत्रों के सामने झूलने लगता है । जोरों से बढ़ने वाले, धीरे धीरे करने वाले, बहुत दिनों तक रुकने रहने के बाद प्रवाहित होने वाले जल के लिए इससे अधिक सुन्दर उपमा का विधान क्या हो सकता है ! इही वैदिक कल्पना को हमारे महान् कवियों ने भी अपने कालों में वही क्वचित्ता के साथ अपनाया है ।

हृदय वृत्तियों की मार्मिक अभिव्यक्ति के लिए वरुण सूक्तों का अनुशीलन विशेष सहायक सिद्ध होगा । महर्षि वशिष्ठ ने एक अत्यन्त भावप्रवण सूक्त में अपने आराध्यदेव वरुण के प्रति अपना कोमल उद्गार प्रकट किया है । वह सुन्दर शब्दों में कह रहे हैं कि मैं अपने आप पूछ रहा हूँ कि कब मैं वरुण के साथ मैत्री-सूत्र में बँध जाऊँगा । बोधरहित होकर वरुण प्रसन्न चित्त से क्या मेरे द्वारा दी गई हवि को ग्रहण करेंगे ! अथ मैं प्रसन्नमानस होकर उनकी दया को देखूँगा :

उत स्वया तन्वा सं वदे तत् कदा न्वन्तर्वरयो भुवानि ।

किं मे हृष्यमहृष्यानो जुपेत कदा मृळीकं सुमना अभिरवम् ॥<sup>२</sup>

जब विद्वानों की भीमभासा से ठसे वरुण के कोप का पता चलता है तब वह उदता है कि हे देव, पितरों के द्वारा किये गए क्रोधों को दूर कर दीजिए और उन क्रोधों तथा विरोधों को भी दूर हटादिए किन्हीं हमने अपने शरीर से स्वयं किया है । जिस प्रकार पशु को चुपाने वाले चोर को तथा बड़बड़े को रस्ती से लोग छुटा देते हैं, उसी प्रकार आप भी अपराध की रस्ती में दँधे वशिष्ठ को भी मुक्त कीजिए :

१. अश्वेद—१।३।१२

२. वही—७।८६।२

यव द्रुग्धानि पिण्या सज्जानोऽव या वयं चकृमा वनूभिः ।

यव राजन् पशुनृपं न तापुं सजा वरत्तं न दाम्नो वसिष्ठम् ॥<sup>१</sup>

नम्रता तथा दीनता, अपराध स्वीकृति तथा आत्म समर्पण की भव्य भावनाओं से मण्डित यह सूक्त वैष्णव भक्तों की उस वाणी की सुघ्र टिलाता है जिसमें उन्होंने अपने को हजारों अपराधों का भाजन बताकर भगवान् से आत्मछात् करने की याचना की है ।

उषा की सुषमा

उषादेवी के त्रियम् में उपलब्ध सुक्तों का अनुशीलन हमें इसी निष्कर्ष पर पहुँचाता है कि वे काव्य की दृष्टि से नितान्त सरस, सहज तथा मन्मत् मानना मण्डित हैं । प्रातःकाल श्रद्धासे मण्डित सुवर्ण छटा से विच्छुरित प्राची नमोमण्डल पर दृष्टिपात करते समय किस मादुक के हृदय में बोमल मानना का उदय नहीं होता ! वैदिक ऋषि उसे अपनी प्रेम मरी दृष्टि से देखता है और उसकी दिव्य छटा पर रीभ उठता है । उषा मानवी के रूप में कवि हृदय के नितान्त पास आती है । यदि उषा केवल महान् तथा स्वर्ग की श्रद्धाकारिणी मान होती, इस विश्व से परे ऊर्ध्व लोके में अपनी दिव्य छवि छुड़ाती रहती, मानव जगत् के ऊपर उठकर अपनी मन्मत् सुन्दरता से मण्डित होकर अपने में ही पुञ्जीभूत बनी रहती, तो हमारे हृदय में वेदक्ष कौतुक या विस्मय लाप्रत होता, घनेष्टता नहीं । जब हमारी मानना का प्रसार इतना निरस्त तथा व्यापक हो जाता है कि हम अपनी पृथक् सत्ता का सर्वथा निर्मूलन करके प्रकृति की सत्ता के भीतर नर सत्ता का सद्यः अनुभव करने लगते हैं तब अनन्यता की मानना जन्म लेती है । इसका फल यह होता है कि कवि उषा को कमी कुमारी के रूप में, कमी गृहिणी के रूप में और कमी माता के रूप में देखता है । बाह्य सौन्दर्य के भीतर कवि आन्तर सौन्दर्य का अनुभव करता है । उषा केवल बाह्य सौन्दर्य की प्रतिमा न होकर कवि के लिए माता की ममता की प्रतीक बन जाती है ।

वैदिक ऋषि उषा के स्वरूप की मानना को तीन रूप से प्रकट करने के लिए नाना अलंकारों का विधान प्रस्तुत करता है । उषा अपने शुभ्र उज्ज्वल रूप को धारण करती हुई स्नान करने वाली सुन्दरी की भाँति आकाश में प्रकट होती है, तो कमी यह छात्र-विहीन मंगिनी के समान अपने दाप-माग की लेने के लिए पितृ स्थानीय सूर्य के पास आती है, कमी यह सुन्दर वस्त्र पहनकर पति को अपने प्रेम पाश में बाँधने के लिए मन्मत्ने वाली सुन्दरी के समान अपने पति के सामने अपने सुन्दर रूप को प्रकट करती है :

अध्रातेर पुंस ष्टि प्रतीचो गतारणिय सनयेघनानाम् ।

जायेव पर्य दशती सुवाता उषा ह्ययेव नि रिणीते अन्वः ॥<sup>२</sup>

कवि की दृष्टि उषा के रम्य रूप पर पड़ती है और वह उसे एक सुन्दर मानवी के रूप में देखकर प्रसन्न हो उठता है । वह कहता है—हे प्रकाशयन्ती उषा, तुम कमनीय कन्या की भाँति अत्यन्त आकर्षणमयी बनकर अभिमत फलदाता सूर्य के निकट जाती हो तथा उनके सम्मुख रिमत-वटना सुवती की भाँति अपने वक्ष को आरण्य-रहित कम्ती हो :

१. ऋग्वेद—७।८।६।६

२. वही—१।१२।४।७

कन्येव तन्वा शशादाना एधि देवि देवमियच्चमायम् ।

संस्मयमाना युवति\* पुरस्तादाविर्वसासि कृष्णे विभातो ॥<sup>१</sup>

यहाँ कवि की मानवीकरण की मानना अत्यन्त प्रबल हो उठी है। यहाँ उषा के कुमारी रूप की कल्पना है। स्मितमग्ना सुन्दर रूप को प्रकट करने वाली सुवती कन्या की कल्पना सूर्य के पास प्रणय मिलन की भावना से जाने वाली उषा के ऊपर कितनी सयुक्तिक तथा सरस है। उषा के ऊपर की गई त्र-य कल्पनाओं के भीतर भी उतना ही औचित्य दृष्टिगोचर हो रहा है। वह अपने प्रकाश द्वारा सवार को उठी प्रकार सस्कृत करती है जिस प्रकार योद्धा अपने शत्रुओं को बिसर उनका सस्कार करता है :

अपेज्जके शूरो अस्तैव शत्रून् बाधते तमो अजिरा न कोळा ॥<sup>२</sup>

उषा अपने प्रकाश से उठी प्रकार पैलाती है जिस प्रकार ग्वाला चरागाह में गौश्रों को विस्तृत करता है अथवा नदी अपने बल को विस्तृत करती है :

पशून् बिजा सुभगा प्रगाना सिन्धुर्न चोद्द उविया इवरेवैत् ॥<sup>३</sup>

उषा का नित्य प्रति उदित होना उसके अमरत्व की पताका है :

उष प्रतीची शुवनानि विशोर्षां तिष्ठस्वमृतस्य केतुः ॥<sup>४</sup>

उषा का नित्यप्रति एकावार रूप से आना कवि की दृष्टि में चक्र के आवर्तन के समान है। चक्र सदा आवर्तित होता रहता है, उठी प्रकार उषा भी अपना आवर्तन किया करती है—

समानमर्थं चरणीयमाना अक्रमिव न्यस्या बट्टस्व ॥<sup>५</sup>

इन उदाहरणों में उपमा का विधान उषा की रूप भावना को तीव्र बनाने के लिए कितने उचित ढंग से प्रयुक्त किया गया है।

उषा विषयक मन्त्रों के अनुशीलन से हम वैदिक ऋषियों की प्रकृति के प्रति उदात्त भावना को भी भलीभाँति समझ सकते हैं। प्रकृति का चित्रण दो प्रकार का है—

(१) अनायुत वर्णन—प्रकृति का स्वतः आलम्बनत्वेन वर्णन, जहाँ प्रकृति की नैसर्गिक माधुरी कवि हृदय को आकृष्ट करती है और अपने आनन्द से कवि-मानस को तिक करती है।

(२) अलंकृत वर्णन—जिसमें प्रकृति तथा उसके व्यापारों का मानवीकरण किया गया है। प्रकृति निश्चैष्ट न होकर चेतन प्राणी के समान नाना व्यापारों का सम्पादन करती है। वह कभी दिग्मत्तवदना सुन्दरी के समान दर्शकों का हृदय आकृष्ट करती है तो कभी उग्ररूपा भीष्म बन्धु के समान हमारे हृदय में भय तथा क्षोभ उत्पन्न करती है।

वैदिक कवि की इस द्विविध भावना का स्पष्ट निदर्शन हमें उषा सम्बन्धी भावनाओं में मिलता है। प्राचीन काल पर सुवर्ष के समान अरुण छटा छिटकाने वाली उषा का साक्षात्कार करते समय कवि का हृदय इस कोमल चित्र में रम जाता है—और वह उल्लासमयी भाषा में पुकार उठता है :

उषो देव्यमर्ष्या वि भाहि चन्द्रया स्रुवा ईरयन्ती ।

आत्वा वहन्तु सुयसातो अथवा हिरण्यवर्ष्यां पृथुषाजसो ये ॥<sup>६</sup>

- |                       |                 |                   |
|-----------------------|-----------------|-------------------|
| १. ऋग्वेद, १।१२३।१० । | २. वही, ६।६।३ । | ३. वही, १।२२।१२ । |
| ४. वही, ३।६।३ ।       | ५. वही, ३।६।३ । | ६. वही, ३।२।२ ।   |

हे प्रनाशमयी उषा, तुम सोने के रथ पर चढ़कर आगराशाल बनकर चमको। तुम्हारे उदय के समय पशुगण सुन्दर स्वमय वाणी का उच्चारण करते हैं। सुन्दर शिक्षित पृथुरल से सम्पन्न सुवर्ण वर्षा वाले घोड़े तुम्हें वहन करें।

अलंकृत वर्णन के अक्षर पर उषा से सम्बद्ध रूप तथा व्यापारों पर मानवीय रूप तथा व्यापारों का पढ़ा ही हृदयरञ्जक आरोप किया गया है। एक स्थल पर कवि उषा की रूप माधुरी का वर्णन करते समय शोभनवस्त्रा युक्ती के साथ उषा की तुलना करता है :

आयेव पश्य उषती सुजाता । उषा हस्तेषु निरिणीते अस्त ॥<sup>१</sup>

यहाँ कवि नारी के कोमल हृदय की स्पर्श कर रहा है। पति के सामने कौन सुन्दरी अपने हृदय के उल्लास तथा मन की धारणा को गुप्त रख सकती है ? और कौन ऐसी स्त्री होगी जो पति के सामने अपने सुन्दरतम सजा सम्पन्न रूप को प्रकट करना नहीं चाहती ? अपने पति-भूत सूर्य का अनुगमन करने वाली उषा के आचरण में कवि साप्ती सती के आचरण की स्तुति अभिव्यक्ति पाता है।<sup>२</sup> एक स्थान पर कवि भय से शक्ति होकर कह उठता है कि कहीं उषा के सुकुमार शरीर को सूर्य की तीक्ष्ण किरणें सन्तप्त न कर दें, जिस प्रकार राजा चोर को या शत्रु को सन्तप्त करता है :

नेत्र एवा स्तेनं यथा रिपुं तपयति । सूरौ अर्चिता सुजाते अरवमूर्तते ॥<sup>३</sup>

अन्यत्र रगमन्त्र के अक्षर अपना उल्लासमय नृत्य दिखलाने वाली नर्तकी की समझा कवि प्रातःकाल प्राची क्षितिज के रगमन्त्र पर अपने शरीर को विराट रूप से दिखलाने वाली उषा के साथ करता हुआ अपनी क्लामियता का परिचय देता है :

अधि येर्यासि वपते मृत्विवापोष्ठे वसु उद्येव पर्जहम् ॥<sup>४</sup>

महात्पि कालिदास ने अपने काव्यों में प्रकृति के इस द्विविध रूप की भव्य भोंरी प्रस्तुत की है। 'प्रवृत्त सहा' में प्रकृति अपने अनाहत रूप में पाठकों के सामने अपनी मनमोहक छवि दिखलाती है, तो 'मेघदूत' में वह अलकरी की सजावट से चमकृत तथा कोमल हार्दिक भावमङ्गिमाओं से सितम्भ रमणी के रूप में आकर प्रस्तुत होती है। कालिदास का यह प्रकृति-निरूपण ऋग्वेदीय मञ्जुन धारा के ही अन्तर्गत है।



१. आग्नेय—१।१२४।३ ।

२. वही, ७।७६।३ ।

३. वही, २।८०।३ ।

४. वही, १।६२।४ ।

# अनुशीलन

चन्द्रमाली पाण्डे

## वीरगाथा का विरोध क्यों ?

'वीरगाथा' का इतिहास कुछ भी हो किन्तु यह प्रुच उत्प है कि 'हिन्दी साहित्य' के 'आदि काल' का नाम पडा है 'वीरगाथा काल' स्वर्गीय आचार्य रामचन्द्र शुक्ल जी ही की कृपा से। उनका स्पष्ट कथन भी है :

“आदिकाल का नाम मैंने 'वीरगाथा काल' रखा है।”

क्यों रखा है, इसका निरर्थक भी उनके 'इतिहास' के 'उक्त' में आ गया है, अतएव हम यहाँ उसके अन्वय की आवश्यकता नहीं समझते और न यही कहना चाहते हैं कि उनके जीवन काल में ही इसकी आलोचना हुई और तब से अब तक बराबर होनी आ रही है। फिर भी यह कहा ही जा सकता है कि अभी तक मान्य यही समझा जाता है। इसके स्थान पर इधर बड़े आब तब और दबने के साथ जिस नाम का प्रतिपादन किया गया है वह है 'सिद्ध-सामन्त' का समुक्त नाम। और नहीं, हिन्दी के यशस्वी समालोचक आचार्य डॉक्टर हजारीप्रसाद द्विवेदी जी लिखते वा 'विहार राष्ट्रभाषा परिषद्' की भरी मण्डली में भाषण करते हुए कहते हैं :

“विषय-वस्तु की दृष्टि में रगकर इस काल के लिए राष्ट्रजी ने एक और नाम चुनना है, जो बहुत दूर तक तत्कालीन साहित्यिक प्रवृत्ति को स्पष्ट करता है। यह नाम है 'सिद्ध सामन्त काल'। इस काल का जो भी साहित्य मिलता है उसमें सिद्धों का लिखा धार्मिक साहित्य ही प्रधान है। यद्यपि यह साहित्य विशुद्ध काव्य की कोटि में नहीं आ सकता पर भाषा प्रज्ञा की सिद्धियाँ इस काव्य में उसी प्रकार प्रेरणा का विषय रहीं जित प्रकार परवर्ती काल में भक्ति। वस्तुतः काल प्रवृत्ति प्राण्य प्रवृत्तों की संख्या द्वारा नहीं निर्धारित हो सकती, बल्कि उस काल की मुख्य प्रेरणादायक वस्तु के आधार पर ही हो सकती है। प्रभाव उत्पादक और प्रेरणा संचारक तत्त्व ही साहित्यिक काल के नाम-करण का उपयुक्त निर्णायक हो सकता है।”

ठीक, परन्तु सच तो कहेँ, किसी 'काल की मुख्य प्रेरणादायक वस्तु' का पता चलता कैसे है और उसका नाम साहित्य से कुछ होता भी है या नहीं ? आचार्य शुक्लजी का पक्ष है :

१. हिन्दी साहित्य का आदिकाल, सं० २००६ वि०—पृष्ठ २३।



“जब कि प्रत्येक देश का साहित्य वहाँ की जनता की चित्त वृत्ति का संचित प्रतिबिम्ब होता है तब यह निश्चित है कि जनता की चित्त-वृत्ति के परिवर्तन के साथ साथ साहित्य के स्वरूप में भी परिवर्तन होता चला जाता है। आदि से श्रम्य तक इन्हीं चित्त वृत्तियों की परम्परा की परंपरे हुए साहित्य परम्परा के साथ जनता सामंजस्य दिखाना ही ‘साहित्य का इतिहास’ कहलाता है। जनता की चित्त वृत्ति बहुत बृहत् राजनीतिक, सामाजिक, साम्प्रदायिक तथा धार्मिक परिस्थिति के अनुसार होती है। अतः काव्य स्वरूप इन परिस्थितियों का किंचित् दिग्दर्शन भी साथ-ही साथ आवश्यक होता है।”

तात्पर्य यह कि आचार्य शुक्ल जी ‘कार्य’ को ‘इतिहास’ का विषय बनाते हैं और आचार्य द्विवेदी जी ‘कारण’ को। फलतः उनका ‘आदिकाल’ कारण का मुञ्ज बन गया है, ‘सामन्वय’ का उसमें नाम नहीं। देखिए न, उली क्रम में आचार्य द्विवेदी जी क्रिष्ण प्रसार कहते हैं :

“किर ‘सामन्वयकाण्ड’ में ‘सामन्व’ शब्द से उस युग की राजनीतिक स्थिति का पता चलता है और अधिनाश चारण जाति के कवियों की राजस्तुतिपरक रचनाओं के प्रेरणा स्रोत का भी पता चलता है। ‘सामन्व’ जिस काव्य का प्रधान आध्यात्मिक है उसमें उसकी झूठी सच्ची विषयों और कल्पित अकल्पित प्रेम प्रसंगों का होना उचित ही है। एक के द्वारा वह धीरे धीरे का आध्ययनता है, दूसरे के द्वारा अज्ञानरस का आलम्बन। सामन्व की दोनों ही चाहियें। इस प्रकार इस शब्द में इस काल की मुख्य प्रवृत्तियों को स्पष्ट करने का गुण है।”

प्रश्न उठता है किस शब्द में ? ‘सामन्व’ या ‘विद्वत् सामन्व’ में ? ‘सामन्व’ में ही न ? कारण यह कि इसीके आगे आप और भी स्पष्ट करते हैं :

“‘प्राकृतपौलस्त्य’ में उदाहरण रूप में उद्धृत पद्यों में इस प्रकार की राजस्तुतिमूलक रचनाएँ प्रचुर मात्रा में हैं और तरफलाञ्छिन संस्कृत काव्य में इस श्रेणी की रचनाएँ बहुत अधिक हुई हैं। तो ये राजस्तुतिपरक रचनाएँ ‘वीरगाथा’ उतनी नहीं हैं जितनी राजस्तुति हैं। इनकी लड़ाइयों और विवाहों की कथाओं में कारण अधिक है, तथ्य कम।”

आचार्य द्विवेदी जी ‘तथ्य’ और ‘वल्लभा’ का इन्द्र छेड़कर जो झुठ दियाना चाहते हैं उसकी जाँच के पहले यह ही जानिए कि उ शब्दों ‘सिद्ध’ और ‘सामन्व’ को देना किस दृष्टि में है। तो ‘सिद्ध’ के सम्बन्ध में उनका विवेचन है :

“इस मत के योग मत और योग सम्प्रदाय नाम तो सार्थक ही हैं, क्योंकि इनका मुख्य धर्म ही योगभ्यास है। अपने मार्ग को ये लोग सिद्धमत या विद्वत् मार्ग इनलिपि कहते हैं कि इनके मत से नाथ ही सिद्ध है। इनके मत का अत्यन्त प्रामाणिक ग्रन्थ ‘सिद्ध-सिद्धान्त पद्धति’ है जिसे अठारहवीं शताब्दी के अन्तिम भाग में काशी के पंडित दलमज्ज ने संहित करके ‘सिद्ध सिद्धान्त संग्रह’ नामक ग्रन्थ लिखा था। इन ग्रन्थों के नाम से पता चलता है कि बहुत प्राचीन काल से इस मत को ‘सिद्ध मत’ कहा जा रहा है।”

तथा इसी क्रम में आप ही तो और भी स्पष्ट करते हैं :

“गोस्वामी गुजरातीदास जी ने ‘रामचरितमानस’ के शुरु में ही ‘विद्वत् मत’ की भक्ति-हीनता की ओर इशारा किया है। गोस्वामी जी के ग्रन्थों से पता चलता है कि ये यह

१. हिन्दी साहित्य का इतिहास—आरम्भ ।

२. नाथ सम्प्रदाय, हिन्दुस्तानी एकेडेमी इलाहाबाद—पृष्ठ १ ।

विरवास करते थे कि गोरखनाथ ने योग जगाऊर भक्ति को दूर कर दिया था। मेरा अनुमान है कि 'शामचरितमानस' के आरम्भ में शिव जी वन्दना के प्रसंग में जब उन्होंने कहा था कि 'धृदा' और 'विरवास' के साक्षात् स्वरूप पायेंगे और शिव हैं; इन्हीं दो गुणों ( अर्थात् धृदा और विरवास ) के अभाव में 'सिद्ध' जोग भी अपने ही नीचे विद्यमान ईश्वर को नहीं देख पाते, तो उनका तात्पर्य इन्हीं नायपंथियों से था। यह अनुमान यदि ठीक है तो यह भी सिद्ध है कि गोरखामी जी इस मत को 'सिद्ध मत' ही कहते थे। यह नाम सम्प्रदाय में भी बहुत समाहित है और इसकी परम्परा बहुत पुरानी मालूम होती है।"

तो क्या कोई भी विचारशील व्यक्ति यह कहने में हिचक सकता है कि वास्तव में हिन्दी-साहित्य के 'सिद्ध सामन्त' बाल में 'सिद्ध' का संकेत होगा 'नायपंथी' ही। रहा 'सामन्त', तो उसकी यह स्थिति है : "शुद्धमूर्ति के अनुसार जिसकी वापिक आय ( भूमि से ) एक जाज चाँदी के कार्पायण होती थी वह सामन्त कहलाता था।"

डॉक्टर वासुदेवशरण अग्रवाल के इस अप्ययन की छाया में डॉक्टर हजारीप्रसाद द्विवेदी भी का उक्त 'सामन्त' कहीं टिकेगा, कह नहीं सकता। उनके 'सिद्ध' की वह गति और उनके 'सामन्त' की स्थिति यह। फिर जिस आधार पर क्या बनाने के लिए पड़ा होगा आचार्य द्विवेदी का 'बहुत दूर तक तत्कालीन साहित्यिक प्रवृत्ति को स्पष्ट' करने वाला यह 'सिद्ध-सामन्त' नाम ! स्मरण रहे राहुल बाना की साजी भी यहाँ कुछ और ही करतब दिखायगी। कारण, उनका तो 'सिद्ध-सामन्त बाना' है सन् ७६० से सन् १३०० ई० तक और 'आरका आदिकाच' है अज्ञात, अथवा ज्ञात है तो यही कि आयकी ही बायो में :

"साधारणतः सन् ईसवी की दशवीं से लेकर चौदहवीं शताब्दी के काल को 'हिन्दी-साहित्य का आदिकाल' कहा जाता है। शुनलकी के मत से संवत् १०२० (सन् ६८३) से संवत् १३०२ (सन् १३१८ ई०) तक के काल को हिन्दी-साहित्य का आदिकाल कहना चाहिए।"

आचार्य द्विवेदी ने 'साधारणतः सन् ईसवी' का उल्लेख जिस आधार पर किया है, कह नहीं सकता। कारण कि इसका अर्थ तो यह होता है कि 'हिन्दी साहित्य' के इतिहास-लेखक साधारणतः ईसवी सन् का प्रयोग करते हैं और उनके 'आदिकाल' का भोग मानने हैं सन् ६०१ ई० से १४०० ई० अर्थात् सं० ६५८ वि० से सं० १४५७ वि० तक। परन्तु वहाँ तक इस बात को पता है वस्तुस्थिति ऐसी नहीं है। आचार्य द्विवेदी कहने की कह बातें हैं :

"द्वेषर जैन अग्रभ्रंश चरित-कान्तों की जो विपुल सामग्री उपलब्ध हुई है वह विभिन्न धार्मिक सम्प्रदाय के मुहुर लगने-लाग से अलग कर दी जाने योग्य नहीं है। स्वयम्भू, यत्सुख, पुष्पदन्त और धनपाल जैसे कवि केवल जैन होने के कारण ही काव्य-क्षेत्र से बाहर नहीं चले जाते। धार्मिक साहित्य होने भाव से कोई रचना साहित्यिक कोटि से अलग नहीं की जा सकती। यदि ऐसा समझा जाने लगे तो तुलसीदास का 'शामचरितमानस' भी साहित्य क्षेत्र में अविद्येय हो जायगा और जायसी का 'पद्मनाभ' भी साहित्य-सीमा के भीतर

१. हर्षचरित—एक सांस्कृतिक अप्ययन, विहार राष्ट्रभाषा परिषद्, सं० २०१०—पृष्ठ २१६-२२०।

२. हिन्दी-साहित्य का आदिकाच—पृष्ठ १०।

नहीं घुस सकेगा।" १

परन्तु तब न, जब हिन्दी के लोग इतने प्रिवेकशून्य हो जायें ! पता नहीं ऐसा सोचने का कारण क्या है ? राहुल जी की 'काल्य घारा' में किया क्या गया है जो उन पर इस प्रकार का मिथ्यारोप लगाया जाय ? यह सम्भव तभी है जब 'सिद्ध-सामन्त' का मोह छोड़कर 'संक्रान्ति' को समझा जाय और साहित्य को प्रचार का अस्त्र न बनाकर जीवन का शास्त्र माना जाय, अन्यथा 'सिद्ध सामन्त' का नग्नकरण तो सबसे पहले इन्हीं जैन बवियों को चर चायगा।

हाँ, तो इतना स्फुट रहे कि 'वीरगाथा' में यह दोष नहीं। 'गाथा' का प्रयोग 'चरित' के लिए भी होता है न ! यदि कुछ भी सन्देह हो तो कृपा करके 'शमचरितमानस' का पाठ करें। श्रीगणेश किया नहीं कि आपसे गोचर हुआ :

कानापुराणनिगमापमसम्मतं यद्  
रामायणे निगदितं क्वचिद्ग्रन्थतोऽपि ।  
स्वाम्भःसुखाय तुलसी रघुनाथ गाथा-  
भाषानिवन्धमतिरुद्भुलमातनोति ॥

तुलसी ने यहाँ 'गाथा' शब्द का प्रयोग जिस अर्थ में किया है वही 'वीरगाथा' के 'गाथा' शब्द में भी चरितार्थ होता है। 'गाथा' शब्द के इतिहास में जाने से लाभ नहीं। स्मरणीय यहाँ इतना ही है कि 'वीरगाथा' वा 'गाथा' शब्द स्व० शुक्लजी का कोई अपना शब्द नहीं, वह तो हिन्दी भाषा का एक अत्यन्त प्रचलित और व्यवहृत शब्द है। यहाँ तक कि रामरथानी इतिहास के अद्वितीय पण्डित महामहोगाध्याय डॉक्टर गौरीशंकर हीमचन्द ओझा जी 'टोला-मारु का दूहा' के विषय में लिखते हैं :

"यह एक विचित्र ( रोमैटिक ) प्रेम-गाथा है और इसमें मानव हृदय के कोमल मनोभावों एवं वाद्य मङ्कति के मनोहर विज्र संकित किये गए हैं।" २

और इसके सम्पादक प्रय इसकी आलोचना में इसकी स्थिति स्पष्ट करते हैं :

"यद्यपि रीति और साहित्य शास्त्र के बहाव में सदियों तक बह चुकने के बाद आज हमारी कल्पना काव्योत्पत्ति के इस प्रकार की संभाव्य और युक्तिसंगत समझने में असमर्थ है, परन्तु यदि हम प्राचीन समय के मौखिक परम्परागत साहित्य के प्रवाह और परिस्थिति को ध्यानपूर्वक देखें तो यह बात सहज ही समझ में आ सकेगी। इन सिद्धांतों के अनुसार दोला मारु की प्रेम गाथा की किसी व्यक्ति-विशेष कवि की कृति न मानकर भी हमकी यह कल्पना करने में कठिनाई नहीं होती कि यह काव्य मौखिक परम्परा के प्राचीन काव्य युग की एक विशेष कृति है और संभव है कि तत्कालीन जनता की साधारण अभिरुचि को ध्यान में रखते हुए उससे प्रेरित होकर किसी प्रतिभा-सम्पन्न कवि ने जनता प्रीत्यर्थ उसीके मनोभावों को वर्तमान काव्य रूप में बह करके उसके समष्ट उपस्थित कर दिया हो और जनता ने यही प्रसन्नता से इसे अपनी ही सामूहिक कृति मानकर कण्ठस्थ किया हो।" ३

आचार्य दिवेदी जी को 'टोला मारु की प्रेमगाथा' में कितना 'तथ्य' और कितनी 'कल्पना'

१. हिन्दी साहित्य का आदिकाल—पृष्ठ ११।

२. दोला मारु का दूहा—वा० प्र० सभा, काशी; सं० १२६१—प्रवचन, पृष्ठ ८।

३. यही, पृष्ठ ३६।

दिखाई देती है और उसी दृष्टि में 'गाथा' का स्वरूप क्या है, पाठक इसकी ऊर्ध्व से समझने का प्रयत्न करें। हाँ, उसकी परम्परा के सम्बन्ध में इतना अवश्य जान लें कि वाराणसी विश्व विद्यालय के प्राध्यापक श्री बलदेव उपाध्याय जी के मतानुसार :

“निरुसित महाकाव्य वह है जो अनेक खताब्दियों में अनेक कवियों के प्रयत्न से निरुसित होकर अपने वर्तमान रूप में आया है। वह प्राचीन गाथाओं के आधार पर रचित महाकाव्य होता है। जैसे ग्रीक महाकवि होमर का 'इलियड' और 'ओडिसी' नामक युगल महाकाव्य। इनका वर्तमान परिष्कृत रूप होमर की प्रतिभा का फल है, परन्तु गाथा चर्कों के रूप में वे प्राचीन काल से यन्दीजनों के द्वारा गाये जाते थे।”

वहा जा सकता है कि इस 'पाश्चात्य मत' से आचार्य द्विवेदी जी को लेना क्या, जो अपने 'आदिकाव्य' में इसका उल्लेख करते। निवेदन है, उर्हीबा तो वचन है :

“मैं बिहार-राष्ट्रभाषा-परिषद् के प्रति अपनी आन्तरिक कृतज्ञता प्रकट करता हूँ जिन्होंने मुझे हिन्दी साहित्य के आदिकाव्य के 'काव्य रूपों' के उद्भव और विकास की कहानी कहने का अवसर दिया है।”

फिर बिना 'निरुसित' काव्य-रूप की उपेक्षा क्यों ? प्राची और प्रतीक में भेद क्या ? क्या आचार्य द्विवेदी को इसका पता नहीं कि किसी की 'कल्पना' किसी का 'तथ्य' बन जाती है और वह लोक में तथ्य के रूप में प्रतिष्ठित हो जाती है ? इसका भी कुछ इतिहास है। वही उपाध्याय जी उसी प्रसंग में उसीके आगे लिखते हैं :

“महाकाव्य की रचना की प्रेरणा भारतीय कवियों को वेदों से ही प्राप्त हुई है। वेदों में ऐक-स्तुति के अतिरिक्त प्राचीन काल के प्रसिद्ध राजाओं की प्रशंसाएँ भी हैं, जिन्हें 'नाराशंसी' कहते हैं।” इतना ही नहीं, ऋग्वेद के समय की बहुत-सी गाथाएँ भी उपलब्ध होती हैं जिनमें किसी प्राचीन ऐतिहासिक राजा के विषय में किसी महावर्षण घटना का उल्लेख रखा है अथवा किसी विषय का सुन्दर तथा रोचक वर्णन किया गया रहता है। ऐसी गाथाएँ 'देवतरप मालव्य' में 'द्युतः शेष' के अध्याय में दी गई हैं। इन्हीं समय साथनों का उपयोग करके पिछले कवियों ने प्राकृतिक दृश्यों आदि के वर्णन से पुष्ट कर महाकाव्य को जन्म दिया।”

भाव यह कि आज का 'वीरगाथा' शब्द इसी 'नाराशंसी गाथा' या 'नाराशंसी' का प्रतिभू है। 'गाथा' हिन्दी का एक चिरपरिचित और बहुत व्यर्थ शब्द है। उसका सम्बन्ध 'तथ्य' से भी है, 'कल्पना' से भी है और है साथ ही अभिव्यक्ति तथा संस्कार से भी। अधिक क्या ? 'दानवीर' के प्रसंग में विद्यापति लिखते हैं :

“तद्दानपरितुष्टास्तैः सर्वत्र तस्या कीर्तिगाथां गायन्ति । राजोवाच । वैतादृक् सत्यमेतत् ?” अर्थात् 'गाथा' शब्द 'तथ्य' की गारंटी नहीं और 'स्तुति' शब्द 'कल्पना' का प्रतीक नहीं जो इस 'कीर्ति-गाथा' को 'दान स्तुति' न समझा जाय और 'गाथा' को कोई 'इतिवृत्त' का वाचक माना जाय। विद्यापति का कथन है कि :

१. शारदा नन्दिर, काशी, सं० २००२, पृष्ठ ७६।

२. हिन्दी साहित्य का आदिकाव्य—पृष्ठ १।

३. वही, पृष्ठ ८०।

दानवीरो हरिश्चन्द्रो दयावीरः शिविर्नृपः  
युद्धवीरोऽभवत् पार्थसत्यवीरो युधिष्ठिरः ॥<sup>१</sup>

किन्तु 'युगांतर पुरुष' से वर्तमान का काम नहीं सघता। अतएव विद्यापति ने 'श्लि' के जीवों को ही 'परीक्षा' का विषय बनाया और 'दानवीर' के लिए 'विक्रमादित्य' को, 'दयावीर' के लिए 'हर्षभर' को, 'सत्यवीर' के लिए 'नरसिंहदेव' तथा 'चानिकदेव' को, एवं 'युद्धवीर' के लिए 'मल्लदेव' को चुना। इनमें से 'हर्षभर' और 'मल्लदेव' की कथा विचारणीय थी। परन्तु आचार्य द्विवेदी को इसकी गन्ध नहीं? यदि सचमुच उनको इनका कुछ पता होता तो 'शाङ्गधर' और 'जङ्गल' के विषय में स्यात् उनका मत आचार्य शुक्र जी के साथ होता।

जो हो, जानना यहाँ यह है कि वास्तव में 'वीर' के भीतर सभी 'वीर' आ जाते हैं, कुछ निरे 'युद्धवीर' को ही 'वीर' नहीं कहते। फलतः 'वीरगाथा' का संकेत है सभी प्रकार के 'वीरों' की 'गाथा' से। हाँ, यहाँ यह भी स्पष्ट हो ले कि साहित्य शास्त्र में 'सत्यवीर' को 'धर्मवीर' कहा गया है जिसे 'रस' के सभी प्राची भली भाँति समझते हैं।

'वीर' के इतने विवेचन के बाद पताना अब यह रहा कि जो 'विपुल सामन्ती' हथर 'उपलब्ध हुई है' वह आप ही इस 'वीर' के भीतर सिमट आती है। कारण यह है कि स्वयं आचार्य द्विवेदी का वचन है :

“ये ग्रन्थ अधिकतर जैन ग्रन्थ भाष्यकारों से ही प्राप्त हुए हैं और अधिकांश जैन कवियों के लिखे हुए हैं। स्वभावत ही इनमें जैन धर्म की महिमा बसाई गई है और उस धर्म के स्वीकृत सिद्धान्तों के आधार पर ही जीवन बिखाने का उद्देश्य दिया गया है।”<sup>२</sup>

तो फिर आप ही कहें कि इस 'धर्मवीरता' के नाते इन्हें 'वीरगाथा' नहीं तो और क्या कहें? इनका 'चरितनायक' 'सिद्ध' है क्या? स्मरण रहे, इस काल का लेला लेने पर 'सुरि' 'सिद्ध' को नगण्य कर देगा तो 'राधा' 'सामन्त' को। फिर यह 'सिद्ध सामन्त' की गोहार कैसे? हाँ, 'सिद्ध' से अति अनुराग हो तो इसे 'सिद्धि-काल' कह लें, अन्यथा राहुल जी की शरण से लाभ क्या? उनका काल विभाजन तो कुछ और ही है न? देखिए न। उनके पाँच युग हैं—

१. सिद्ध-सामन्त युग, २. सूती युग, ३. भक्त युग, ४. दरबारी-युग, और ५. नवजागरण युग। अस्तु उनका पय आरंभे निर युग नही, मयावह है। 'वीर कौन' तो आप बन नहीं पाते, फिर 'सिद्ध' को चिन्ता क्या? उग्र दशा में जो 'वीर' करना करना दिखायगा। आर कहते हैं :

“पुरु के दास वह वार रस का माधय बनता है, दूसरे के दास गंगारस का आज्ञाधर।”<sup>३</sup>

तो क्या आप यह कहना चाहते हैं कि आपके 'सिद्ध-सामन्त काल' का 'सामन्त' यश वाग्वीरता में भग्न रहता है और कमी भूलकर भी किसी नायिका में रत नहीं होता? यदि हाँ, तो आप के युग की सृष्टि ही निराली है।



१. पुरुष परीक्षा—वेङ्कटेश्वर भेष, हलाहाबाद, १९११ ई०।

२. हिन्दी-साहित्य का आदिकाल—पृष्ठ २।

३. वही, पृष्ठ २३।

रामचन्द्र तिवारी

## सन्त-सम्प्रदायों की राजनीतिक परिस्थिति

हिन्दी प्रदेश में सन्त-मत का पूर्णोद्भव सन्त कबीर के समुदाय के माथ हुआ। कबीर ने एक नवीन सांस्कृतिक चेतना का पौरोहित्य किया। इस चेतना का आदि स्रोत सर्वथा नवीन नहीं था। बौद्ध धर्म के उदय के साथ ही उच्चवर्गीय सामाजिक व्यवस्था एवं धार्मिक आचारों के प्रति विद्रोह की भावना का जन्म हुआ था। रुढ़ि और प्रगति की क्रिया प्रतिक्रियाओं के साथ संकीर्ण और उदार होती हुई यह भावना जन-जीवन-प्रवाह के साथ बढ़ती चली आई थी। कबीर ने इस भावना में आत्मनिश्वास की ढवना फूँकी, इसे सकीर्णताओं से मुक्त किया, हीनता की भावना को दूर किया तथा समता की दृष्टि दी। इस प्रकार विशुद्ध मानवता के आधार पर एक नवीन संस्कृति को जन्म दिया।

कबीर के समसामयिक अन्य सन्तों—सेन, पीपा, रैदास, कमाल, घना, नानक आदि—की जीवन वाचना एवं धार्मिक दृष्टि भी ठीक इसी प्रकार की थी। ये सभी सन्त सरल थे। रुढ़ियों समीको अप्रिय थीं तथा शुद्धाचरण्य सभी को मान्य था। इनका चिन्तन संगठन स्पष्टता और स्वतन्त्रता के आधार पर हुआ था। जीवन के मूल्यों के आकलन के लिए इनके पास एक ही कसौटी थी—अनुभव एवं त्रिवेक। इनकी वाणियों में अलख आत्म विश्वास भरा था। इन सभी ने कबीर द्वारा पोषित नूतन सांस्कृतिक चेतना के समुदाय और विश्वास में सच्चा सहयोग दिया।

अपने समुदाय काल में यह सन्त मत किसी प्रकार की संगठन की मनोवृत्ति लेकर नहीं चला था। इसमें संगठन की प्रवृत्ति के समागम तथा साम्प्रदायिक भावना के प्रवेश की कहानी हिन्दी-प्रदेश में इस्लामी प्रभाव के साथ प्रारम्भ होती है। हिन्दी प्रदेश की चिन्ता-धारा के मध्य-युगीन विकास के अध्येताओं के लिए यह कहानी मनोरंजक ही नहीं महत्त्वपूर्ण भी है।

११वीं शती वि० में हिन्दी-प्रदेश में जिस इस्लामी संस्कृति का प्रवेश हुआ वह अपनी सम्पूर्ण उदारता में भी साम्प्रदायिक भावना से मुक्त न थी। इस्लाम अनुमोदित आचार-समता, जातीय एकता, भाव भावना, एक्झरवादी विश्वास आदि सभीके पीछे पट्टरता का पुङ्खला लगा था। इस संस्कृति के पीछे मुस्लिम जन समुदाय ने अपने से सर्वथा प्रतिद्वन्द्व प्रवृत्ति रखने वाली हिन्दू जाति को पराजित करने के लिए अपनी धार्मिक कट्टरता को पूरे बल से पकड़ रखा। हिन्दी प्रदेशीय मुस्लिमों से इतर जन समुदाय को जीवन के आर्थिक, सामाजिक, धार्मिक आदि सभी क्षेत्रों में इस कट्टरता का सामना करना पड़ा।

हिन्दू बनना में इस धार्मिक नीति की प्रतिक्रिया दो रूपों में हुई। निम्नवर्गीय हिन्दू जातियों को सांस्कृतिक एवं आर्थिक दृष्टि से हीनता और जिन्हें शताब्दियों से उच्चवर्गीय की उपेक्षा, अवहेलना, घृणा तथा अपमान के बीच गुटना पड़ रहा था, रवेच्छा से इस्लाम स्वीकार करने लगीं। दूसरी ओर उच्चवर्गीय अपने को सभी इतर वर्गों से सर्वथा पृथक् बनाए रखने के लिए रुढ़िप्रसूत धार्मिक आचारों संस्कारों तथा नातिगत विषयवाचों से और भी चिपकने लगीं।

१. मुस्लिम शासन के प्रारम्भ में ही ऐसी मध्य हिन्दू जातियों का उल्लेख मिलता है जिनका परस्पर खान-पान नहीं था—'जाइफ एखद करडोशन आँक दी पीपुल आँक हिन्दुस्तान'

इन दोनों के बीच एक ऐसा हिन्दू समुदाय भी था जो युग युग की इस बढ़ धारणा—“स्वधर्मं मरणं श्रेयः”—से चिपका होने के कारण अनेक कष्ट सहन करने पर भी इस्लाम न स्वीकार कर सका या किन्तु उच्चगामी कुलीन हिन्दुओं से उसे सम्मान भी न प्राप्त था। सत्ता की सरल वानियों से सर्वाधिक स्फूर्ति, सम्बल और प्रेरणा इसी समुदाय को प्राप्त हुई।

सन्त मत का प्रवेश जब इस सामान्य जन-समुदाय में हुआ तो उसका स्वरूप भी जन जीवन की मनःस्थिति के अनुसार ढलने लगा। युग युग से शोषण, शुद्धन और प्रात्महीनता के दाना-वरण में रहने के कारण निम्न जन समुदाय सन्तों के स्वल्प विचारों एवं समतामूलक जीवन-दृष्टि का बौद्धिक समर्थन तो करता रहा किन्तु उनके जीवन सिद्धान्तों और आदर्शों को अपने जीवन-चरित्रों में उतार न सका। फलतः सन्तों से प्रभावित यह जन वर्ग अपनी हीन मानना को छिपाने के लिए कुलीन हिन्दुओं के सम्मानान्तर पृथक् धार्मिक रूढ़ियों एवं संस्कारों के माध्यम जाल का सृजन करने लगा। इस प्रकार सन्त-समुदाय के पृथक्-पर्व, त्योहार, धर्माचार-संस्कार आदि संगठित होने लगे। मन्दिरों और मठों में प्रवेश निषिद्ध होने के कारण गुरुद्वारों का निर्माण हुआ। गोविन्द का स्वरूप ज्ञान अग्रम्य होने के कारण गुरु को ही गोविन्द माना गया। मूर्ति-स्वामी बर्जित होने के कारण गुरु ग्रन्थ की ही पूजा होने लगी। पवित्रों द्वारा प्रयुक्त पूजा मन्त्रों का ज्ञान न होने के कारण उन्हींके वचन पर अनुस्मरण ही लगाकर सधुक्की भाषा में मन्त्रालियाँ बनाई गईं। इसी प्रकार गुरु जयन्ती, ग्रन्थ-जयन्ती आदि रूपों में पृथक् त्योहारों का भी गौरव हुआ। अन्ततः प्रत्येक प्रसिद्ध सन्त से प्रभावित भद्रालु जनार्थ पन्थ और सम्प्रदाय का रूप ले बैठा। संवत् १७०० नि० के कुछ पूर्व तक उत्तरी भाग में कबीर पंथ, नानक पंथ, साध सम्प्रदाय, लाल पंथ, टाडू पंथ, निरंजनी सम्प्रदाय, बावरी पंथ, मलूक पंथ आदि अनेक पंथों और सम्प्रदायों का जाल बिछ गया।

अभी तक सम्प्रदाय संगठन का स्वरूप सांस्कृतिक ही था। हमें राजनीतिक प्रयोजन का प्रवेश नहीं हुआ था। सन् १६३१ नि० में बाबा तुलसीदास ने पंच-प्रार्थन की इस प्रवृत्ति को लक्ष्य किया था किन्तु उनका अर्थ्य इनके धार्मिक स्वरूप पर ही तीव्रतम रूप में प्रकट हुआ था।<sup>१</sup> यदि उस समय इन सम्प्रदायों के संगठन के मूल में सिंगी प्रकार का राजनीतिक प्रयोजन भी होता तो उसकी सतर्क दृष्टि उसे अग्रगण्य लक्ष्य परती और उसकी वार्त्ता व्यंग्य करने से न चूकती। कबीर ने अग्रगण्य बन्दूक चलाने वाले भन्ने गिद्धों की मगोल उद्धार थी, किन्तु ‘गोब्रह्म’ में समा-विष्ट सभी कथनों में उनके निज के जितने हैं वह कह सक्ता अत्यन्त कठिन है।

अधर के समय में मुस्लिम धार्मिक नीति पर्याप्त उदार हो गईं। उसने सर्व-धर्म समन्वय पर बल दिया। उसकी परिवर्तित नीति ने न केवल हिन्दुओं और मुसलमानों को निकट ला दिया वरन् सन्त-सम्प्रदायों में भी समन्वय और सम्पर्क की भावना बढने लगी। वे एक दूसरे के निकट आने लगे। उच्चगामी हिन्दुओं की धार्मिक मान्यताओं के प्रति उनमें गिद्धों की मानना हीण्य होने लगी। यही नहीं आगे चलकर सुफिया, जैनियों और साद्यों के धार्मिक आचारों का प्रवेश भी सन्तों के विभिन्न सम्प्रदायों में होने लगा।<sup>२</sup>

१. ‘दक्षिण निज मत कलत्रि करि प्रकट किये यहू पंथ’—‘मानस उच्चर काण्ड’ पृष्ठ १७।
२. ‘कबीर’—द्वितीय प्रकाश द्विधेदी—पृष्ठ १२६।
३. ‘उत्तरी भारत की सन्त परम्परा’—पृष्ठ १७०।

जहाँगीर और शाहजहाँ ने भी थोड़े-बहुत परिवर्तनों के साथ धार्मिक उदारता बनाए रखने का प्रयत्न किया। फलतः सन्तों में समन्वयपूर्ण प्रवृत्ति का विकास होता रहा। औरंगजेब के शासन में मुस्लिम धार्मिक नीति में क्रान्तिकारी परिवर्तन हुए। औरंगजेब की धार्मिक कट्टरता सीमा पार कर गई। उसकी राजनीति का परिचालन धर्मनीति के आधार पर ही होता था। उसकी धार्मिक नीति का आधार भी साम्प्रदायिक मनोवृत्ति थी। वह अपनी छाया से भी सशंक रहता था। जजिया फिर से लगाया गया। मन्दिर और पाटशालाएँ ध्वस्त की गईं। मस्जिदों और मस्जिदों निर्मित हुए। हिन्दू मस्जिदों पर कर लगाया गया। सामूहिक दस्तावेज-प्रवेश को प्रोत्साहन दिया गया। वस्तुतः इस धार्मिक कट्टरता की विधेयपूर्ण हिंसात्मक प्रतिनिध्या ने ही सन्त सम्प्रदायों को राजनीतिक क्षेत्र में सशस्त्र प्रवेश करने के लिए बाध्य कर दिया।

औरंगजेब की धार्मिक नीति की प्रतिनिध्या दो रूपों में हुई। एक तो मुगलमानों में ही कृषियों से प्रभावित उदार दल औरंगजेब के विरुद्ध खड़ा हो गया। इस दर्ग या प्रतिनिधित्व दारा-शिकोह को प्राप्त हुआ। परवर्ती सन्त सम्प्रदायों में दर्ग दारा शिकोह के सम्पर्क में आए थे। दूसरे पुनर्दयान की प्रवृत्ति अपनी सम्पूर्ण उम्र के साथ जाग उठी।

हिन्दू पुनर्दयान की प्रवृत्ति भी दर्ग रूपों में प्रकट हुई। युद्धप्रिय वीर जातियों ने सशस्त्र विद्रोह किया। हिन्दी बन्धियों ने श्रेष्ठपूर्ण वीर रसात्मक काव्य कृतियों में कश्मीर हिन्दू वीरों का गुण गान प्रारम्भ किया। धार्मिक एवं सांस्कृतिक आधारों पर सगठित अनेक सन्त-सम्प्रदाय सशस्त्र सैनिक सगठन के रूप में बदल गए। सम्प्रदायों से पृथक् कुल स्वतन्त्र प्रकृति के हिन्दू सन्तों ने ज्ञात हिन्दू जातियों के सगठन में परोक्ष रूप से भी सहायता पहुँचाई।

युद्धप्रिय वीर विद्रोही जातियों का स्वातन्त्र्य सपना सर्वविधित है। इतिहास के पृष्ठ उसके साक्षी हैं। शिवाजी के नेतृत्व में मराठों का विद्रोह और राज्य स्थापन, राठौर वीर दुर्गा दास का राणा रामसिंह की सहायता से माराठ तथा मेवाड़ की रक्षा के लिए सतत शौर्य-प्रदर्शन, मथुरा में गोकुल जाट का घोर सघर्ष तथा बुन्देलखण्ड के अग्रतिम वीर छत्रगाल की दुर्जेय वीरता सर्वके पीछे हिन्दू पुनर्दयान की भावना कार्य कर रही थी। धार्मिक सन्त सम्प्रदायों में सिर, नागा ( दादू पन्थ की उपशाखा ) सतनामी और साध ऐसे सम्प्रदाय हैं जिन्होंने प्रत्यक्षतः अपने सांस्कृतिक सगठन को राजनीतिक स्वरूप दे दिया।

सिकतों के प्रथम चार शुरुओं ने अपना कार्य धार्मिक क्षेत्र तक ही सीमित रखा था। पाँचवें गुरु अर्जुन की जहाँगीर ने खुमरो का समर्थन करने के कारण बन्दीखह में डाल दिया था। वहीं ( १६०६ ई० ) उनकी मृत्यु हो गई। इस हत्या ने सिकतों में विद्रोह का बीज बोना किया। फलतः अपने नवीन गुरु हरगोविन्दसिंह के नयकरत में इस सम्प्रदाय ने अपने को सैनिक सघ के रूप में परिवर्तित कर लिया। नवें गुरु तेगबहादुर ने औरंगजेब की कट्टर धार्मिक नीति का विरोध खुलकर किया। वे पकड़े गए। उनकी निर्मम हत्या की गई। गुरु ने 'सिर दिया पर सार न दिया'। इसके बाद गुरु गोविन्दसिंह ने आजीवन सगठित सपना जारी रखा। स्पष्ट है कि सिकतों के राजनीतिज्ञ सगठन का एक मात्र कारण औरंगजेब की धार्मिक कट्टरता थी।

सतनामी सम्प्रदाय वालों ने स० १७२६-३० में विद्रोह किया था। इस विद्रोह के पूर्व इनके सगठन का क्या स्वरूप था, यह कहा नहीं जा सकता। इस विद्रोह का मूल कारण आर्थिक था। वस्तुतः यह विद्रोह किसान विद्रोह था। यह अवश्य है कि ये किसान समान



धार्मिक विश्वास रखने के कारण विद्रोह में भ्रातृ भावना के साथ एक होकर सम्मिलित हो सके थे। युद्ध में इनकी उद्यता, संगठन और सूक्ष्म संचालन की कुशलता का वर्णन पढकर यह प्रतीत होता है कि पहले से ही इस धार्मिक सम्प्रदाय का शस्त्रास्त्रा से पूर्ण परिचय था। कुछ भी हो इससे हमारी इस धारणा में कोई अन्तर नहीं पड़ना कि वस्तुतः धार्मिक सम्प्रदायों का राजनीतिक क्षेत्र में प्रवेश करने का बहुत बड़ा कारण औरंगजेब की कट्टरता थी।

साध-सम्प्रदाय का वास्तविक ऐतिहासिक निरक्षण अन्वेषण में ही है। इस सम्प्रदाय की प्रायः सतनामियों से एकता स्थापित की गई है। यदि यह सम्प्रदाय सतनामियों से भिन्न था तो इसके सैनिक संगठन का ऐतिहासिक साक्ष्य नहीं दिया जा सकता। हिन्दुस्तानी है कि उदादास जब दिल्ली के आस-पास इस सम्प्रदाय का प्रचार कर रहे थे तो औरंगजेब ने इसके विरुद्ध युद्ध बाने के लिए सैनिक भेजे थे। वह स्वयं भी युद्ध में उपस्थित हुआ था और उदादास उसके हाथ से मारे गए थे। उदादास के दो प्रधान शिष्य जोगीदास और बीरभाब थे। डॉ० यदुनाथ सरकार के अनुसार सन् १६५८ ई० ( १७१५ वि० ) में धौलपुर के निरुद्ध महाराज महासिंह ने दारा-शिकोह की ओर से औरंगजेब के विरुद्ध युद्ध आरम्भ किया था किन्तु वहाँ किसी साध-सम्प्रदाय के प्रवर्तक जोगीदास का कोई उल्लेख नहीं मिलता।<sup>१</sup> जनश्रुति की ही यदि विश्वनीय माना जाय और यह सम्मानना हो कि दिल्ली के निरुद्ध धौलपुर बाने युद्ध में महासिंह के साथ जोगी-दास ने भी युद्ध किया था तो निश्चय ही यह निष्कर्ष निकाला जा सकता है कि साध सम्प्रदाय के प्रवर्तन के मूल में राजनीतिक प्रयोजन भी कार्य कर रहा था।

दादू पन्थ की उग्रशाखा नागा सम्प्रदाय का संगठन औरंगजेब के राजतन-काल के बाद की घटना है। अतः इस सम्प्रदाय के सैनिक संगठन का कारण उसकी धार्मिक नीति नहीं मानी जा सकती। नागा सम्प्रदाय का उद्गम जयपुर राज्य से स० १८०० के आस-पास से ही सिद्ध होता है। इसके संगठन का कारण निश्चय ही सम्प्रदाय की आर्थिक आत्मरक्षकताओं की पूर्ति शक्त होती है। मुगल साम्राज्य के ऋष होने के बाद घोर अराजकता के युग में धार्मिक सम्प्रदायों के प्रति जनता में श्रद्धा और सम्मान की भावना नहीं रह गई थी। ऐसी स्थिति में उग्र पूर्ति के लिए सैनिक संगठन आवश्यक था। इस संगठन के कारण आपस में लड़ने बाने राजा और सामन्त भी निराधे पर इनका प्रयोग अपने सैनिकों के साथ कर लिया करते थे और कभी कभी ये स्वयं ही किसी छोटे मोटे सामन्त को लूट लेते थे। नागा सम्प्रदाय का संगठन इसी प्रकार का प्रतीत होता है। वि० कृष्ण ने जयपुर राज्य की ओर से निरुद्धवर्ती गाँवों में रहने वाले नागाओं को वेतन दिये जाने का उल्लेख भी किया है।

उपरोक्त प्रमुख सैनिक सम्प्रदायों के अतिरिक्त धामी, शिखारामवाणी, चरणदागी, गरीब पन्थी और नागी ( राधास्वामी सम्प्रदाय की एक उग्रशाखा ) सम्प्रदाय ऐसे हैं जिनके मूल में भी राजनीतिक प्रयोजन सर्वांगित है। धामी सम्प्रदाय के प्रवर्तक सन्त प्राणनाथ का छत्रसाल से टीक वैसा ही सम्बन्ध बताया जाता है जैसा शिखारी से समर्थ गुरु रामदास जी का। छत्रसाल के हृदय में हिन्दुत्व की भावना भरने का बहुत कुछ धेय प्राणनाथ को दिया जा सकता है। ऐसी स्थिति में सम्प्रदाय प्रवर्तन के मूल में हिन्दुत्व जागरण की भावना उनके हृदय में आरम्भ कार्य कर रही थी। यह भावना उस समय विशुद्ध राजनीतिक भावना थी। यह होने पर भी धामी

सम्प्रदाय अपने संगठित रूप में एक धार्मिक संगठन ही रहा ।

शिखनारायणी सम्प्रदाय का संगठन मुहम्मदशाह के समय में हुआ था । प्रारम्भ में यह सम्प्रदाय विशेषकर राजपूतों में ही प्रचार पा सका था । प्रारम्भ में इसके संगठन का क्या स्वरूप था ? निश्चित रूप से इसके दिपय में कुछ भी नहीं कहा जा सकता । सम्प्रदाय में विवदन्ती है कि 'पोत' न देने के कारण एक बार बादशाह ने शिखनारायण साहब को पकड़ लिया था । वे अपने अलौकिक प्रभाव के कारण बन्दीघर से छूट आए थे । इस विवदन्ती का ऐतिहासिक मूल्य भले ही न हो, इससे यह अवश्य सूचित होता है कि सम्प्रदाय वालों की मनःस्थिति में शासन के प्रति विद्रोह की भावना अवश्य कार्य करती रही है । आजकल अपने पवों और त्योहारों में जुलूस इत्यादि निकालते समय वे लोग सैनिक षीडाओं का प्रदर्शन ठीक उसी प्रकार करते हैं जिस प्रकार सिल लोग । कहते हैं यह परम्परा अत्यन्त प्राचीन है । इस सम्प्रदाय के महन्तों का संगठन भी सैनिक संगठन-जैसा प्रतीत होता है । 'टोली महन्त', 'समाज महन्त', 'त्रिगेड महन्त', 'हुन्मी महन्त' और 'मुल्की महन्त' क्रमशः निम्नतम से उच्चतम श्रेणी के महन्तों की उपाधियाँ हैं । महन्तों की इस प्रकार की संज्ञा का कारण यही है कि विशेषकर सैनिकों में प्रचलित होने के कारण सम्प्रदाय के लोगों ने सैनिक ढंग से ही सम्प्रदाय संगठन भी कर लिया । यह होते हुए भी किमी समसामयिक हिन्दू या मुसलमान सामन्त से इस सम्प्रदाय के सुद्ध होने का कोई ऐतिहासिक साक्ष्य नहीं मिलता ।

बरणदास, गरीबदास और नागी सम्प्रदाय के प्रवर्तक देवराज के भी क्रमशः नादिरशाह, अकबरशाह द्वितीय तथा नारनौल के शासक नज्जस्त अली रतों द्वारा बन्दी बनाए जाने और अन्त में किसी-न-किसी अलौकिक चमत्कार के कारण मुक्त होने की चर्चा की जाती है । इससे भी यह दख है कि इन सम्प्रदायों के अनुयायियों के हृदय में तत्कालीन शासन के प्रति धार्मिक और आर्थिक कारणों से अतन्तोष रहा है । इस अतन्तोष ने साम्प्रदायिक मनोवृत्ति के बड़ाने तथा उसके आधार पर जन सम्प्रदाय को संगठित करने में बहुत कुछ योग दिया है । इन सम्प्रदायों के अनुयायियों के सैनिक संगठन का उल्लेख नहीं मिलता ।

उपर्युक्त विवेचन से स्पष्ट हो जाता है कि कबीर के गाय सन्त मत के रूप में जिस सांस्कृतिक चेतना का अभ्युदय हुआ था, वह क्रमशः मुसलमान शासकों की कट्टर धर्मनीति और साम्प्रदायिक आधार पर संगठित मुस्लिम समुदाय की मनोवृत्ति के प्रभाव से संगठन की ओर झपटत हुई । प्रारम्भ में यह संगठन सांस्कृतिक ही रहा, पर औरंगजेब की कट्टर धर्मनीति की प्रतिक्रिया से राजनीतिक संगठन के रूप में परिणत होता गया । आगे चलकर आर्थिक आधार पर भी संगठन हुए और यह सदा आवश्यक नहीं था कि साम्प्रदायिक संगठन प्रत्यक्ष रूप से सुद्धों में भाग ही लें ।



# मूल्यांकन

डॉक्टर जगदीश गुप्त

## आधुनिक हिन्दी-काव्य का एक विशिष्ट आध्यात्मिक स्वर

इससे पहले कि 'माता', 'कासि' और 'सुहागिन' को वाक्यगत समीक्षा प्रस्तुत की जाय उनकी भूमिकाओं में व्यक्त विचारोंकी और दृष्टिपात कर लेना आवश्यक है, क्योंकि तीनों कवियों ने जीवन तथा साहित्य के मूल्यांकन-विषयक कतिपय मौलिक प्रश्नों को उठाया है। इन प्रश्नों का सीधा सम्बन्ध कवियों की अपनी रचनाओं से ही है किन्तु प्रकारान्तर से इनकी व्याप्ति कहीं अधिक है। कुछ मॅची-बैचार्ड घारणाओं की लीक से हटकर नये सिरे से सोचने की अपील की गई है।

'माता' की भूमिका में माणनलाल की ने छायावाद युग से लेकर अब तक की समस्त हिन्दी कविता के मूल्य-निर्धारण की समस्या उठाई है—और वह भी उन कविताओं की तुलना में जो संपर्पराली परिस्थितियों से जूझने वाले कवियों के द्वारा रची गई हैं। उनका कहना है :

"कभी प्रणय, कभी छायावाद, कभी प्रगति और भविष्य में कभी कुछ और कभी कुछ—इन सबके गोरसधर्मों में मन तो यहज्ञाया जा सकता है, किन्तु क्या शाश्वत मानव, कभी अपने इन धर्मों से पकड़ में आ सकता है ?"

'चौहान' और 'नवीन' का उदाहरण देने हुए वे बलपूर्वक आरोपित करते हैं कि हिन्दी-साहित्य में उन लोगों को अभी तक नहीं पहचाना गया है 'जिन्होंने जीवन और गावन दोनों के स्तरों भरे पंथ का बोझ ढोया है।' उनके कथन का निष्कर्ष है कि पला कौशल और जीवन की सरल अनुभूतियों से प्रेरित एवं निर्मित प्रणय गीतों से वे गीत थेष्ठ हैं जो कठोर परिस्थितियों में रचे गए। कठोर परिस्थितियों या 'खतरों' का स्पष्टीकरण उन्होंने स्वानन्द्य-संग्राम में भाग लेने वालों की जेल यात्राओं, ज्ञान्तियों, राजनीतिक घणवों, निकम्पणों और अपमानों के रूप में स्वर्य ही कर दिया है। जिस वर्ग के दो-एक कवियों का उल्लेख चतुर्वेदी जी ने किया है उनके पुरातन पुरुष वे स्वर्य ही हैं, अतएव उनका कथन सबसे पहले उन्हीं पर लागू होता है। हिन्दी-काव्य की राष्ट्रीय धारा के कवियों के वास्तविक मूल्यांकन के प्रश्न से कुछ देर के लिए इस प्रश्न को पृथक् करके देना जाय तो सिद्धान्त रूप में उनकी स्थापना को स्वीकार करना कठिन प्रतीत होता है।

इसके दो मुख्य कारण हैं। प्रथम तो यह कि अपने अनभिव्यक्त मूल रूप में साहित्य में व्यक्त अनुभूतियों कितनी भी गहन क्यों न रही हो, उनका जन्म कितनी भी प्रथम परिस्थितियों में क्यों न हुआ हो किन्तु यदि वे उगी तरह प्रभावोत्पादक रूप में व्यक्त न की जा सकी हों तो अभिव्यक्ति से पूर्व की उनकी सारी स्थितियों का साहित्यिक कृतित्व की दृष्टि से कोई अर्थ सिद्ध नहीं होता। राजनीतिक इतिहास में उनका चाहे जो भी मूल्य हो। द्वितीय यह कि सामान्य ही परिस्थिति भी समवेदनशील हृदय में अज्ञानान्य भाव उषेण उत्पन्न कर सकती है और अज्ञानान्य-से ज्ञानान्य स्थिति भी कभी कभी कृतिसार के हृदय को अछूता छोड़ जाय तो आश्चर्य नहीं। इसीलिए भारतीय साहित्य शास्त्र ने मूल्यांकन का प्रश्न व्यक्त अनुभूतियों और उनके प्रमाण तक ही सीमित रखा। उसके लिए अभिव्यक्ति से पूर्व अनुभूतियों की सामान्यता अज्ञानान्यता तथा प्रगत परिस्थितियों के इतिहास की सखी को आवश्यक नहीं माना। साहित्य समीक्षा की आधुनिक मनो-वैज्ञानिक प्रणाली में भी कृतित्व से पूर्व की परिस्थितियों का जो विश्लेषण किया जाता है वह साहित्यकार के व्यक्तित्व की अचिर महत्ता से सम्झने के लिए ही किया जाता है, सापेक्षिक मूल्यांकन का उद्देश्य कदाचित् उसमें प्रधान नहीं रहता। जन का य की एक विशिष्ट धारा की श्रेष्ठता के लिए 'एतरो' और परिस्थितियों की दुहाई देने की आवश्यकता पड़ जाय तो सचमुच समस्या जटिल और निचासनीय हो जाती है। सम्भव है राष्ट्रीय सघर्ष में भाग लेने वाले सेनानियों के व्यक्तिगत प्रणय गीतों तथा राष्ट्रीय कविताओं में अन्तर्निहित गुणों और उनके महत्त्वपूर्ण अर्थों की ओर अभी आलोचक वर्ग का ध्यान समुचित रूप में न गया हो—उनके प्रति अन्वय हुआ हो पर हिन्दी जगत ने इन कवियों का कम सम्राट किया है यह कहना कठिन है। पर जिस व्यथा और आत्मीय-निश्चित क्षोभ के साथ माजलाल जी द्वारा यह प्रश्न उठाया गया है उसे सम्झने की आवश्यकता है। अपनी कल्पना के अनुसार प्रतिदान न पाने की व्यथा और क्षोभ की तो मैं समझ सकता हूँ—क्योंकि साहित्यिकी में प्रायः इस भाव के दर्शन होते हैं, परन्तु छायावाद के अग्न कविता के काव्य की जो महत्ता हिन्दी साहित्य में मिली है उसके प्रति आत्मीय के भाव को—और विशेषकर उनके हृदय में—मैं नहीं समझ पा रहा हूँ। 'बनासि की वह डेर मेरी' शीर्षक से नवीन जी ने भी साहित्य के मूल्यांकन के ही प्रश्न को उठाया है किन्तु दूसरे शरतत्व पर और भिन्न प्रसंग में। एक प्रगतिशील आलोचक के द्वारा लगाये गए आरोप—'प्रगतिशील नवीन तो मर गए, अब सब रहे हैं केवल दार्शनिक नवीन'—का उत्तर देते हुए उन्होंने दार्शनिक आधार पर साहित्य के मूल्यों की व्याख्या की। माजलाल जी ने छायावादी, प्रगतिशील आदि सभी काव्य धाराओं को दृष्टि में रखकर अपनी बात कही थी पर नवीन जी ने प्रगतिशील साहित्य के मूल प्रेरक पदार्थ-वादी जीवन दर्शन को ही अपना लक्ष्य बनाया। मार्क्स के पूर्ववर्ती जर्मन दार्शनिक फ्योरबाख (Feuerbach) का उल्लेख करते हुए उनके विचारा से प्रेरित होकर लिखे गए मार्क्स के ही एक सूत्र से उन्होंने दो बातों की निष्पत्ति मानी। प्रथम तो यह कि मार्क्स से पहले पदार्थवाद की धारणा जड़ थी और मार्क्स ने ही उसे 'चेन्द्रिय माननीय सक्रियता' की ओर उन्मुख किया, दूसरे यह कि जो कुछ यथार्थ है वह केवल मात्र वह पदार्थ, वह वस्तु है, जो इन्द्रियो द्वारा ग्रह्य है। नवीनजी ने सूत्र की प्रथम निष्पत्ति पर मार्क्स की हार्दिक सराहना करते हुए दूसरी निष्पत्ति से अपनी पूर्ण अग्रहमति प्रकट की। यही नहीं यथार्थ सत्य के प्रदण को दृष्टि में रखते हुए उन्होंने भारतीय औपनिपदिक आध्यात्मिक चिन्ता धारा की तुलना में मार्क्स की पदार्थवादी विचार धारा को

अधैतानिक, निर्गतिवादी और प्रतिक्रियावादी तक कह डाला है। दार्शनिक आधार को लेकर किये गए इस विवेचन की परिसमाप्ति पर इसे साहित्य और उसके मूल्यांकन से सम्बद्ध कर दिया— वस्तुतः यही उनका उद्देश्य भी था। निष्कर्ष रूप में उनकी धारणा उल्लेखनीय है :

“इस दर्शन-सिद्धान्त पर जो भी साहित्य-कला सौन्दर्य-शास्त्र आधारित होगा, वह पूर्ण रूप से प्राज्ञ नहीं हो सकता। इस प्रकार का शास्त्र, उभय अंश तक जिस तक वह अपने को पदार्थवादी दर्शन का अनुगामी बना लेता है, मानव प्रगति को रोकने वाला, अतः मानवोन्नति-बाधक, गति-ध्वरोधक, अज्ञान तथा प्रतिक्रियावादी सिद्ध होगा। इस प्रकार के साहित्य-कला सौन्दर्य शास्त्र में केवल उसी सीमा तक गति होगी जिस सीमा तक वह जीवन के सध्य को स्पर्श, विकसित और प्रस्फुटित करेगा। किन्तु जिस समय वह शास्त्र जीवन के सध्य को केवल भौतिकता में बाँधने का दुराम्भ करने लगेगा, उसी समय वह पिचार-विकास विरोधी के रूप में प्रकट हो जाएगा।”

इस प्रकार नवीन जी ने इन्द्रियातीत सत्य के प्रति अपनी गम्भीर आन्तरिक आस्था प्रकट की और आत्मदर्शन, सत् वरण तथा बन्धन-मोक्ष को ही इस देश की विशेषता बताते हुए उसी की भारतीय वादमय की मूल प्रेरणा स्वीकार किया और साथ ही अपनी ‘बवासि’ को इन्द्रियातीत सत्य से ‘आत्मैकता प्रदान करने वाली प्रयोजन’ तथा उसके प्रति ‘शाश्वत बोधभाव’ से अनुप्रेरित एवं विनिमित्त घोषित किया। उनका यह दावा कहीं तक यथार्थ है इसका विश्लेषण और विवेचन ‘बवासि’ की कविताओं को लेकर आगे किया जायगा, यहाँ उनकी स्थापनाओं का परिचय ही अनीकित है। भारतीय परम्परा की जिज्ञासा को नवीन जी ने वर्तमान विज्ञान-जिज्ञासा से परिभाषात्मक और गुणात्मक दोनों रूपों में मिला मानते हुए उनमें आन्तरिक और बाह्य का भेद प्रदर्शित किया है। क्या वास्तव में ऐसा है? यह लोचने की बात है। उनकी यह भी धारणा है कि भैया हितों से सम्बद्ध ‘मार्क्स-एंगेल्स-लेनिन का पञ्चावलम्बी सिद्धान्त’ भारतीय साहित्य-सम्बन्धी स्थापनाओं पर लागू नहीं होता। निष्कर्ष रूप में उनका कथन उन्हींके शब्दों में इस प्रकार है :

“मानव केवल भौतिक ब्रह्मण की सनसनाहट-मात्र नहीं, वह इसके अतिरिक्त भी और कुछ है। हमारे साहित्य-मनीषियों और तत्त्वदर्शियों ने मानव को जो परमाणु-अंश के रूप में माना है वह कोई योंही उन्माद प्रकार-मात्र नहीं है……… अपने को, स्वयं को— अपने मानव को सुसंस्कृत करने का प्रयत्न ही भारतीय साहित्य का—हिन्दी-साहित्य का— ध्येय रहा है, और है ……… संस्कृति है आरम-त्रिजय, संस्कृति है राग वशीकरण, संस्कृति है भाव उदासीकरण। जो साहित्य मानव को इस घोर ले जाय, वही सत् साहित्य है।”

नवीन जी के विचारों से बहुत अंशों में सहमत होते भी यह स्वीकार नहीं किया जा सकता कि सम्पूर्ण भारतीय साहित्य, विशेषकर हिन्दी-साहित्य का ध्येय प्रारम्भ से आज तक सर्वथा एक ही रहा है। उनका तात्पर्य यह नहीं है कि पहले साहित्य का ध्येय मनुष्य को सुसंस्कृत बनाना था और अब असंस्कृत बनाना हो गया है। वास्तविक सत्य यह है कि वर्तमान युग की नवीन प्रगति के साथ असंस्कृत होने या बनाने की धारणा में ही मौलिक परिवर्तन उपस्थित हो गया है।

१. बवासि—पृष्ठ १३, भूमिका।

२. यही—पृष्ठ २४-२६, भूमिका।

अज्ञात की चिन्ता यदि ज्ञात की उपेक्षा बनकर आती है तो नवीन मानवीय चेतना से उसका मेल अब सम्भव नहीं रह गया है। इसी तरह व्यक्तिगत कल्याण भावना सामाजिक श्रम्युत्थान की कामना के समकक्ष कम प्रेरक और कम आकर्षक प्रतीत होने लगे हैं। प्राचीन सत्यान्वेषण वृत्ति को नये तथ्यों के साथ सामञ्जस्य स्थापित करके नवीन अर्थों में अपने को व्यक्त करना पड़ रहा है। जहाँ तक हिन्दी साहित्य का सम्बन्ध है ध्येयगत, यह एतद्मन्तिन्तु महत्त्वपूर्ण परिवर्तन भारतेन्दु के पूर्ववता और परवर्ती साहित्य के मूल स्वरों की तुलना करने से सहज ही स्पष्ट हो जाता है। अब 'कवयि' की डेर लगाने वाले और 'अतीन्द्रिय' प्रिय के विरह में तड़पने वाले व्यक्ति को उसकी 'सैन्द्रियता' से पृथक् करके नहीं वरन् दोनों को मिलाकर सम्पूर्ण रूप में समझना होगा और उसका मूल्यांकन भी मान्यता के नये विकास की पृष्ठभूमि में ही होगा—श्रौपनिषदिक युग के आधार पर नहीं।

सृष्टि का अन्तिम सत्य क्या है इसको पूर्णतया निरिञ्चित समझकर आग्रहपूर्वक किसी विशिष्ट विचार धारा के पोषक साहित्य को ही श्रेष्ठ कह देना एक प्रकार की बौद्धिक जड़ता को काम देना है फिर यह दृष्टिकोण इस अन्तिम को भी उत्पन्न करता है कि साहित्य की भङ्गता अश्रेष्ठता उसके वस्तुपक्ष पर ही आधारित रहती है जब कि साहित्य के मूल्यांकन में कला अथवा अभिव्यक्ति पक्ष की किसी भी प्रकार उपेक्षा नहीं की जा सकती। वस्तु, अनुभूति और अभिव्यक्ति को विवेचन की दृष्टि से मले ही हम पृथक् कर लें परन्तु अपने मूल रूप में वे साहित्य सर्जन की एक ही प्रक्रिया के अभिन्न अंग मात्र हैं। अतएव वस्तुपक्ष को ही निर्णायक तत्त्व नहीं माना जा सकता। 'अनित भवेत् वस्तु भलि धरनी' कहने वाले को भी यह स्वीकार करना पड़ा कि 'जो प्रबन्ध बुध नहि यादरही। सो सम बादि बाल कवि करहीं।'

जो मन और इन्द्रियों से परे है—इन्द्रियातीत या अत्यक्त है—वह काव्य का विषय हो भी सकता है यह सदिग्ध है, क्योंकि उसकी अनुभूति होना ही असम्भव है। सम्भव है केवल जिज्ञासा भाव, जो किसी भाव तत्त्व से संयुक्त हुए बिना किसी प्रकार काव्य का प्रेरक नहीं हो सकता। इस सम्बन्ध में सुभे छायावादी नवियों के रहस्यवाद का विवेचन करते हुए जो मत शुक्लजी ने व्यक्त किया वही यथार्थ प्रतीत होता है। उनके कुञ्ज सुनिरिञ्चित विचार द्रष्टव्य हैं :

“अत्यक्त और अत्यक्त में कोई पारमाधिक भेद नहीं। ये दोनों सापेक्ष और स्वाभाविक शब्द हैं और केवल मनुष्य के ज्ञान की परिमितिके चोकर हैं। अज्ञात की 'जिज्ञासा' ही का बुद्ध अर्थ होता है उसकी 'लाञ्छना' या प्रेम का नहीं।”

“बाद या सिद्धान्त रूप में प्रतिपादित बातों को स्वभाव सिद्ध तथ्य के रूप में चित्रित करना और उनके प्रति अपने भावों का वेग प्रदर्शित करके औरों के हृदय में इस प्रकार की अनुभूति उत्पन्न करने की चेष्टा करना, हम सच्चे कवि का काम नहीं मानते, भक्त्यादी का काम मानते हैं।”<sup>२</sup>

छायावादी युग के काव्य को दृष्टि में रखते हुए रहस्यवादी काव्य में शुक्लजी ने दो बातों को सबसे अधिक विरिक्तिकरक बताया है—एक तो भावों में सचाई का अभाव, दूसरे व्यंजना की कृत्रिमता यानी insincerity और artificiality (पृष्ठ १३३)। जहाँ तक नवीन जी का

१. चित्तमयि—द्वितीय भाग, पृष्ठ ६२।

२. काव्य में रहस्यवाद।

सम्बन्ध है उनकी ईमानदारी में सदेह करने का कोई कारण नहीं है। उन्होंने जो भी विचार व्यक्त किये हैं वे अपने अन्दर निहित सचाई को पूरी तरह ध्वस्त करते हैं। साहित्यकार के स्वाध्याय, कल्पना शक्ति आदि, जो दस गुण अपनी भूमि में उ-होने बताये हैं उनमें अन्तिम गुण 'आर्जव—ईमानदारी' भी है, परन्तु ईमानदारी को स्वीकार करने के शर्त भी समस्या ज्यों-की-त्यों शेष रह जाती है, क्योंकि रहस्योन्मुखी प्रवृत्ति वाले व्यक्ति की चिन्तन-पद्धति एक विशेष प्रकार की होती है। वॉरेण्ड रसेल ने अपने *Mysticism and Logic* नामक निबन्ध में रहस्यवादियों की चिन्तन एवं विचार पद्धति की मार्मिक क्लिष्टता की है। उनका कथन है कि भाग्यवेगन्य प्रतीति की तीव्रता समाप्त हो जाने पर तर्कशील रहस्यादी उन विरातों की पोषक बुद्धि संगत भूमि में लौटने लगता है, जो अपने अन्तर्गत उपलब्ध होते हैं। लेकिन क्योंकि वे विरात पहले से ही प्रस्तुत रहते हैं इसलिए वह वैसी क्विभी भी बौद्धिक व्याख्या को सङ्घ ही स्वीकार कर लेता है जो उनके द्वारा सतत उत्पन्न हो जाती है। जिन अन्तर्विरोधों को ऊपरी तौर पर वह बौद्धिक व्याख्या द्वारा सिद्ध समझ लेता है वे यस्तुतः उसी रहस्यानुभूति के अन्तर्विरोध होते हैं और यदि उसकी तर्क बुद्धि को उसकी आत्म प्रत्यक्ष अनुभूति का साथ देना है तो उन अन्तर्विरोधों के बीच की खाई को पाटना ही उसने चिन्तन का चरम लक्ष्य बन जाता है। परिणामस्वरूप जो तर्क दस प्रकार प्रस्तुत किये जाते हैं वे अधिकांश दार्शनिकों को विज्ञान द्वारा ज्ञात जगत् और प्रतिदिन के व्यावहारिक जीवन को समझने में अशक्त बना देते हैं।<sup>१</sup>

निस्सन्देह नवीन जी की कविता में ऐसे अन्तर्विरोध मिलते हैं जिनका निर्देश 'कवि' की कविताओं पर विचार करते समय आगे किया जायगा।

आध्यात्मिकता का समर्थन तथा वर्तमान जीवन में आध्यात्मिक मूल्यों के पुनर्स्थापन का आग्रह कोबिल जी ने भी व्यक्त किया है, किन्तु उनका दृष्टिकोण नवीन जी के दृष्टिकोण से सर्वथा भिन्न है और यह भिन्नता काफी महत्वपूर्ण है। वहाँ नवीन जी ने आधुनिक पदार्थवादी वैज्ञानिक सम्पन्नता और भौतिक प्रगति के विरोध में प्राचीन आध्यात्मवाद का स्वर उठाया है वहाँ कोबिल जी ने उस सम्पन्नता और प्रगति की खोज-का स्वा स्वीकार करके नवीन आध्यात्मिक चेतना पर बल दिया है। मानव रसकृति के क्षेत्र में होने वाले जिस मूलभूत परिवर्तन को नवीन जी कदाचित् लक्षित नहीं कर सके उसे कोबिल जी ने स्पष्ट रूप से परिलक्षित कर लिया है और उसे मानव विकास के इतिहास में एक नई घटना माना है। उनका कहना है कि—“विज्ञान काज और दिशा का मापक ही नहीं एक नव्य मध्य रागात्मकता का जनक भी है। इतिहास में यह एक नई घटना है। प्रथम बार समाज में इतने बड़े पैमाने पर सांस्कृतिक और सांस्कृतिक परिवर्तन बिना किसी धार्मिक आन्दोलन के हुआ।” रागात्मिकता को ही सस्कृति का स्वरूप मानने वाली विचार पद्धति से भिन्न उन्होंने सांसारिक मनोरोगों के बीच ही आध्यात्मिक अर्थों और स्थितियों की उपलब्धि के मार्ग की ओर सचेत किया तथा रागात्मकता के प्रति अपनी आस्था व्यक्त की। वे लिखती हैं।

“मात्र की अभिन्न रागात्मकता और नव प्रसूत अन्ध में मेरा पूर्ण विश्वास है। बौद्धिकता के साथ रागात्मकता भी समान रूप से विकसित होती है। विज्ञान के द्वारा एक लक्ष्ये बड़ा काम इस युग में जो हुआ है वह है सांसारिकता के साथ आध्यात्मिकता

का गठन-रत। आध्यात्मिकता या तो इतनी ऊँची चस्तु थी जो सर्वसाधारण के परे थी, या वह कोरा कर्मकाण्ड मात्र रह गई थी। पर इस नये सम्मिलन से दोनों का स्वर बहुत ऊँचा उठा है। सांसारिकता आध्यात्मिकता के संसर्ग से ऊँची उठी और आध्यात्मिकता सांसारिकता के संसर्ग से व्यापक बनी।”

नवीन जी ही क्या सत्य का यह रूप आध्यात्मिक साधना को प्राचीन अर्थ में ग्रहण करने वाले लोगों में से बहुत कम लोग परंप्र पाए हैं। इसीलिए शायद हजारीप्रसाद जी को ‘सुहागिन’ के गीत पढ़कर ऐसा लगा जैसे वे कुङ्कुम तथा सुन रहे हों। कोविन्द जी की आध्यात्मिक वृत्ति प्राचीन ऋषिपरादा द्वारा लोके गये श्रौतनिर्पदिक सत्या से उनकी प्रेरणा नहीं पाती जितनी कि आस-पास के साधारण किन्तु चिरन्तन रूप में प्रसिद्ध जीवन से। साधारण जीवन और असाधारण आध्यात्मिक अनुभूतियों के बीच के सामञ्जस्य को उन्होंने पा लिया है, ऐसा कहना अतुच्छित होगा। उन्होंने स्वयं स्वीकार भी किया है कि “इस सामञ्जस्य का पूर्ण परिपक्व अभी हमारी दृष्टि से अशुभ है।” उनकी ‘सुहागिन’ ‘पंच भरे जीवन पर तैरती हुई विषयता’ के दर्शन से सहज रूप में उत्पन्न होने वाला ‘आश्चर्यवाक्’ मान है। उसकी इच्छा आकाशवाणी से भरे लोक-जीवन और लौकिक भावनाओं की मामिक अभिव्यक्ति करने वाले लोकगीतों से बोध मिलता रहा है। तर्क द्वारा उन्होंने अपनी अनुभूतियों के बीच के व्यवधान को भरने का प्रयास नहीं किया है वरन् उनकी सहज अनुभूति ही पकड़ में सत्य का जितना अर्थ था उतना ही उसको उन्होंने वैशेष ही व्यक्त कर दिया है। कृत्रिमता की छाया उसमें प्रतीत नहीं होती।

‘माता’, ‘वरासि’ और ‘सुहागिन’ में समर्पित कविताएँ समग्र रूप से सन् १९०४ से लेकर १९५२ तक के लम्बे समय के भासात्मक विकास को व्यक्त करती हैं। लगभग आधी शताब्दी का इतिहास इनमें प्रतिबिम्बित है। ‘माता’ में १९०४ से ‘४६ तक की, ‘वरासि’ में ‘३० से ‘५० तक की और ‘सुहागिन’ में ‘४० से ‘५२ तक की रचनाएँ मिलती हैं जिससे इन कवियों के कृतित्व का पूर्वानुभव तम स्वतः निर्धारित हो जाता है।

परिस्थितिवश संग्रह रूप में माखनलाल जी की रचनाएँ देर से प्रकाश में आईं। ‘हिम किरीटिनी’ (१९४२) और ‘हिमतरंगिनी’ (१९४६) के बाद ‘माता’ (१९५१) उनका तीसरा काव्य संग्रह है। इसकी अधिकांश कविताएँ ‘२० से ‘४० के बीच की हैं और यही छायावाद के प्राणिमार्ग और अभ्युत्थान का समय है। राष्ट्रीय भाव धारा और छायावादी भावना का पिछाड़ लगभग समान सामाजिक पृष्ठभूमि में विभिन्न दिशाओं में एक साथ हो हुआ। स्वदेश में देशत्व की भावना एक तया उसके चरखों पर अपनी व्यक्तित्व भावनाओं का उत्सर्ग करके तिनक और भावनाओं समे की मान्तिकारी देशभक्ति के आवेग में ‘एक भारतीय आत्मा’ ने बलि-पत्थ स्वीकार किया और वे निसर्गप्रिय आत्मनिष्ठ छायावादी कवियों से पृथक् हो गए। नवीन और सुभद्राकुमारी चौहान की राष्ट्रीय स्वर्ष में भाग लेते हुए काव्य रचने की प्रेरणा बहुत-कुछ माखनलाल जी से ही मिली। राष्ट्रीय जागरण के साथ प्राचीन भारतीय जीवन दर्शन को नये रूप में ग्रहण करने की भावना उत्पन्न हुई और गांधी स्वामी के विचारों से प्रभावित होकर युग-चेतना ने आध्यात्मिकता को नये आग्रह से स्वीकार किया। आत्म समर्पण की वृत्ति वैष्णव परिवारों में संस्कार रूप में सुस्थित थी और अब भी है। माखनलाल जी के काव्य में उक्त सभी तत्त्व



एक विशिष्ट सामञ्जस्य के साथ उपलब्ध होते हैं। उनकी आभित्क वैध्व्यता की परिस्थिति भारत-माता की 'दिग्दर्शनी' प्रतिमा के निर्माण में हुई, जिसे बेकमी कौशल्या कभी यशोदा कहे हैं। 'माता' नाम देकर सम्मनन। इसी भाव को व्यक्त किया गया है और राष्ट्र पूजा का यह प्रतीक उनके सम्पूर्ण साहित्य में सर्वप्रमुख स्थान रखता है। या 'मुझको कहते हैं माता' शीर्षक एक कविता भी इसमें उपहीत है जो न केवल इस सप्रद की बरन् माणनलाल जी की सभी रचनाओं में से चुनी हुई श्रेष्ठतम कृतियों में से एक कही जा सकती है। उनकी अधिकांश कविताएँ खेल खाने की तैयारी में या खेल में लिखी गईं। केवल निम्न लिखित एक पंक्ति उनके सर्वप्रथम जीवन में पलने वाली आभित्क राष्ट्रीय मानना का परिचय देने के लिए पर्याप्त है।

‘चरण समझते हुए लीजचों पर मैं शीघ्र झुकाता हूँ।’

देश प्रेम का अर्थ उन दिनों आत्म बलिदान था, इसीलिए माणनलाल जी की कविताओं में 'बलि' और 'युती' के प्रतीक स्नेह और पूजा मानना के साथ सशुद्ध मिलते हैं। स्थान-स्थान पर वे 'प्रणय' और 'प्रलय' का साथ-साथ प्रयोग करते हैं। राष्ट्रीय संग्राम में उन्हें अपने स्नेह का ही नहीं अपने स्नेहपात्रों का भी बलिदान करना पड़ा। कदाचित् इसीलिए वे अन्य प्रणय गीतों से अपने और अपने वर्ग के कवियों के प्रणय गीतों की भिन्नता को परखने का प्रस्ताव करते हैं। उनका यह प्रस्ताव साहित्यिक मूल्यांकन के प्रश्न को उठाने का प्रस्ताव न होकर उस दर्द, उस व्यथा की अभिव्यक्ति मात्र है जो रात्रनीतिक सर्प में उन्हें आजीवन भेजनी पड़ी और जिसने उन्हें अंतर-गाय सभी रूपों में जर्जर कर दिया। उनकी आभित्कतापूर्ण आभ्यात्मिकता ने ही उनके मानव और चिन्तनगत छेत्र को अतः सह सुरक्षित रखा है। मूलतः बिना पथ पर उनकी कविता चली है वह सन्तों और भक्तों का उदारता और समर्पण से पूर्ण पथ है—देश प्रेम-जन्य आभित्क प्रयत्नों ने उसे 'बलि पन्थ' बना दिया। 'माता' में समर्पण 'कविता कल्याणी' नामक रचना की कुछ पंक्तियाँ उनके अन्य पथ के स्वरूप को स्पष्ट करने में सहायक होंगी :

कविते ! क्या जाना अपना पथ शत शत खो लोकर बना है।

सम्मानों से बच जाना है, अपमानों को अपनाया है।

हन प्रणय प्रलय के क्षीरों का खाना खाना पुन खेना है।

माथों की रेखा, बिधि-रेखा को अमर चुनौती देना है।

यह पथ कबीर के साहब का, इस पर भीरा थी दीवानी।

घाघो, तुम्हें के रूप वैदी मानव की कविता कल्याणी !<sup>१</sup>

'कुङ्कुम', 'रश्मिरेखा' तथा 'क्यावि' आदि के रचयिता नरेश जी भी माणनलाल जी की परम्परा का सन्तान करने वाले राष्ट्रीय धारा के कवि हैं किन्तु 'एक भारतीय आत्मा' जैसी अन्तर्गतशक्ति पूजामिश्रित गहन राष्ट्रीय प्रेम मानना के स्थान पर उनमें व्यक्तिगत प्रेमोन्माद की मात्रा कहीं अधिक है। प्रारम्भ में जो नित्रोद्देशक स्वर या यह कथनः इसी प्रेमोन्माद में पर्यवसित होता गया। 'कुङ्कुम' में रदस्वरादी शब्दावली में जो कला की परिभाषा उन्होंने प्रस्तुत की है वह इसका प्रमाण है। परिभाषा यों है : 'कला तो एक प्रकार के व्यक्तिगत उन्माद की माननामूलक कल्पना सहगामिनी सगु चित् चानन्दमयी अभिव्यक्ति है।' उनकी यह परिभाषा अन्यत्र चाहे परिचय न होती हो पर 'क्यावि' की कविताओं पर तो पूर्णतया घटित होती है।

इससे उनकी काव्य कला का स्वरूप भी व्यक्त होता है।

नवीन जी की यह 'व्यक्तिगत उमाट की भाग्नामूलक कल्पना' कभी उनकी सूत्रियों की तरह, 'दूजे' और शराब की ओर ज़ींच ले जाती रही है, और कभी कबीर के 'मगनमडल' की ओर। प्रिय के औरों की ओर उन्मुख हो उठने की सम्भावना सम्भ्रमर कभी उपालम्भ देते हुए वे लिखते हैं :

मुसकाइर छोट चले मेरी मधु शाला तुम ?

प्रिय ! अथ क्या चस्छोगे औरों की हाला तुम ?<sup>१</sup>

और कभी साध्य नभ में उनका 'मन विहग' 'अनहद नाद' से स्वन्वित हो उठता है :

स्वमित उड्डीयन ध्वमित गति अनित अनहद नाद से यह !

द्विगिद्गन्ताकाश वक्षस्यक रहा है गूँज अहरह !

उर्ध्व गति ने ध्यानमग्ना श्रोत पति को ध्यान घेरा !

बह बला इस सा-ध्य नभ में मन विहग तज निज बसेरा ।<sup>२</sup>

'वसति' में सन्तों की प्राचीन रहस्यवादी शब्दावली का स्थल स्थान पर प्रयोग मिलता है, जैसे स्वर शर, निरजन, सुरति आह्वान, सुरति क्षेत्र आदि। अव्यक्त सत्ता को 'सजन' या 'साजन' मानकर शृङ्गारिक रूपकों के आश्रय से भावामिव्यक्ति भी उसी परम्परा की शीतक है। जिसका अपने साक्षर से मय निःक्य पूर्ण हो चुका है ऐसी अपनी आत्मा को सम्बोधित करते हुए वे उससे 'हृदय की नीवी' खोलने और आत्म रमण की तन्मयता में 'सञ्चल परिरम्भण्य परिणय छोड़ने का अनुरोध करने लगते हैं।<sup>३</sup> कवि का आग्रह है कि यह सब वास्तविक राग रग उसकी उस 'वसति' से व्यक्त होने वाली जिज्ञासा के रूप में ही ग्रहण किया जाय—बिचके उतर में उसे 'नास्मि की अग्रपूँज' सुनाई देनी है। कवि 'स्नेह दोहा' ले चुका है, वह अथ 'कचा जिनाडी' नहा रहा। उसे निरास है कि उसका प्रिय 'नास्मि' कहकर उसके 'आस्तिक मान की परीक्षा' लेना चाहता है, इसलिए वह प्रतीक्षा में तत्पर रहने का संकल्प करता है—रात्रि में प्रिय को अकशायी बनाने की आशा से।<sup>४</sup> कवि के तर्क से इस सबकी व्याख्या भी आध्यात्मिक अर्थ में की जा सकती है, किन्तु निम्नलिखित पत्रिनया से कौनसा आध्यात्मिक अर्थ व्यक्त होता है—यह प्रश्न कवि से किया जा सकता है :

(१) एक सुम्यन ही हुआ यह शाप जीवन का भयंकर !

अधर सम्मेलन बना अनुताप जीवन का भयंकर !

(२) कथ तक पहचूँ प्रिय तव कल्पित भुज माल गले !

(३) नयनों के, अधरों के सुम्यन की चाह लिये !

(४) तुम्हें अग्नि अर्पण करके भी फटी नहीं यह निष्ठुर छाती !

(५) क्यों न अव्यभिचार की चिर रीति जीवन में निबाही !

क्या इनसे उपात्तापूर्ण लौकिक वाचनात्मक प्रेम की अभिव्यक्ति नहीं होती ? इसी अन्तर्विरोध

१ वसति—पृष्ठ ३१।

२ वही—पृष्ठ १०१।

३ वही—'विदह' शीर्षक कविता, पृष्ठ ८।

४ वही—पृष्ठ ११८।

की ओर पूर्व विवेचना के अन्त में खेद किया गया है। एक ओर तो वे 'श्रवणविचार की चिर रीति' के न निगाहने पर खेद प्रकट करते हैं अर्थात् राग बरतीकरण में अक्षय होकर दुःख वा अनुभव करते हैं और दूसरी ओर वे उसी चिर प्रतिष्ठित आदर्श के विरुद्ध अपने प्रिय से सविकार एवं सान्ना बनने की प्रार्थना भी करते हैं

आघो साकार बनो ।

ओ मेरे निर्विकार अथ तो सविकार बनो ।

निर्विकार को सविकारत्व के साथ देखने की भावना कोकिल जी की कविताओं में मूल स्वर की तरह मिलती है, पर प्राचीन आदर्शवादी दृष्टिकोण की पुनर्स्थापना में प्रयत्नशील नयीन जी की कविताओं में यह ऐसा अणुवाद लगता है जो गहरे अन्तर्विरोध को व्यक्त करता है। जब वे लिखते हैं कि 'अ-सहीन इस पथ में सान्न् के किया कमाख' तो भावना के उदात्तीकरण होने के स्थान पर तो दर्श बोध पर आघात लगता है। भाषा में प्रमीणतायुक्त प्रयोग उनके गीतों की एक विशेषता बड़ी सा सचती है। 'हमरे सनन सुमाना' 'हमरे ये सेहमाना' अथवा 'निरखो मम कठिनाईं निरखो मम भयथा नैक, खले गये पक्ष में सुम घिरा दिये पता नैक' जैसी शब्दावली उनकी कविताओं में स्वाभाविक ढंग से गुंथी मिलती है। 'सुम सतचित्त अवतार रे' से प्रारम्भ होने वाली तो समूची कविता ग्रामीण बोली में लिखी गई है।

भाषा के प्रयोगों में आभाणता कोकिल जी की कविताओं में भी उपलब्ध होती है परन्तु लोकगीता जैसी सरलता, जो उनके गीतों में विशेष रूप से पाई जाती है, के साथ वे प्रयोग इतने पृथक् प्रतीत नहीं होते कि सौन्दर्य बोध को गहकभोरकर रख दें। उदाहरणार्थ विसरानी, दुधार, जोटि परी, काधी, निहुरठे, पियाराईं, गकिनकाल आदि शब्द प्रस्तुत किये जा सकते हैं। कोकिल जी सतसता के प्रात जरा भी उ मुक्त नहीं हैं जब कि नयीन जी में सतसता की ओर भी काफी झुकाव मिलता है। निर्विषय, स्वस्वित्त, उडुवन चानन्द, धरपचिद्ध और बोध क्वाण-जैसे पद्य शब्दों का प्रयोग वे सहज ही पाठक को आश्चर्य चकित करते हुए कर ले जाते हैं। यह प्रकृति मापनलाल जी के काव्य में भी नहीं मिलती। वहाँ यवाल शब्दों के प्रयोग का नहीं, बरन् उनके सहज निराह का है। इस दृष्टि से कोकिल जी हमारी बधाई की पात्री हैं।

भावना के क्षेत्र में 'सुहागिन' के गीत हिंदी कविता के विकास में एक विशिष्ट सीमाचिह्न के रूप में सामने आते हैं। मध्यकालीन वैष्णव काव्य की तमपतापूर्ण आत्मसमर्पण की वृत्ति जितनी गहराई और द्रव्यशीलता के साथ उनके गीतों में पुनर्दिखाई देती है वह अप्रतिशय एव महत्त्वपूर्ण है। 'सुहागिन' से पूर्व उनकी दो काव्य रचनाएँ 'शकुन्ति' (१९४१) और 'मौ' (१९४२) ही प्रमुख हैं आईं, जिं का काव्य की दृष्टि से विशेष महत्त्व नहीं है। उनके 'सुहागिन' से पूर्व के मानसिक न्यास को वे अग्रश्य कुछ दूर तक व्यक्त करती हैं। 'माता' का प्रतीक मायालाल जी के काव्य के सर्वात्म भाव को व्यक्त करता है, शिवाय काकिल जी के काव्य में वह प्रारम्भिक एव विचारगत रूप में ही मिलता है। 'मौ' की भूमिका में उन्होंने सम्पूर्ण विश्व को 'महा प्रजनन की एक प्रक्रिया' माना है। उनकी सुहाग की भावना का विकास वस्तुतः उन्हीं से होता है। ऐसा उन्होंने स्वीकार भी किया है

मौं में अचञ्च सुहाग भरी

मौं तुमने छपने सपनों को मुझमें सख किया था ।

उसी सत्य से मैंने फिर सपनों को जन्म दिया था ।  
मेरे सपने महारात्रि से आज जग उठे मानो ।  
यह सपनों का ज्योति आगरण इसे सपन मत मानो ।  
वही छुटा है जो सुहाग बनकर निरसी-निरसी ।

माँ मैं अबल सुहाग भरी ।<sup>१</sup>

सुहाग की अचलता या अमरता की कल्पना कोकिल जी की सुहाग भावना की एक विशेषता है। इसका आभाव 'अकुरिता' की 'पुलक' शीर्षक कविता की अन्तिम पंक्ति 'हो जाय अमर मेरा सुहाग' में ही मिल जाता है, किन्तु 'सुहागिन' में यह परियक्वावस्था में उपलब्ध होती है। पूर्वोद्धृत कविता की अंतिम पंक्ति में उसे सम्पूर्ण सृष्टि में परिम्याप्त ज्योति का रूप दिया गया है। यथा :

सूर्य चाँद मैं घँट न सकी वह ज्योति कहाँ छिटाऊँ ।  
सागर में न समा पाई वह धार कहाँ फैलाऊँ ।  
बिक न सकी जो निधि सम्पति पर कैसे सम्पुन बाऊँ ।  
वह विभूति माँ हृदय पीरकर कैसे तुम्हें दिखाऊँ ।  
आँसों से ओरुज होकर बाहर बाहर बिसरी ।  
माँ मैं अबल सुहाग भरी ।

'एक ही आधार मेरे एक ही आधार है' पंक्ति से प्रारम्भ होने वाली कविता में भी सम्पूर्ण विश्व में परिम्याप्त एक ही ज्योति की बात दोहराई गई है। जीवन की विविध वेदनाओं की परिणति भी इसी सुहाग-भावना के साथ हो गई है, जैसा कि 'पुलक वेदनाओं ने ही अब मेरी माँग भरी' से प्रकट होता है। एडो बोली हिन्दी काव्य में वेदनाओं से अभिविक्त अमर सुहाग की परिकल्पना कोई नई वस्तु नहीं है। महादेवी जी के वाक्य में कोकिल जी से पूर्व ही इसकी स्पष्ट अभिव्यक्ति मिलती है। कोकिल जी के इस भावनासे सम्बद्ध गीतों को पठकर 'सान्ध्य-गीत' की सुप्रसिद्ध पंक्तियों 'मैं अखंड सुहागिनी री' अथवा 'सपि ! मैं हूँ अमर सुहाग भरी, प्रिय के अमर अनुराग भरी' स्मृति में सहसा झनकार आती हैं। अतएव इस भावना की मौलिक उद्भावना या श्रेय कोकिल जी को नहीं दिया जा सकता किन्तु यह सत्य है कि इस सम्बन्ध में उनकी अनुभूति महादेवी जी की अपेक्षा कहीं अधिक तरल और व्यापक है। वॉरेण्ड रसेल ने रहस्यानुभूति की विवेचना करते हुए उसकी चार विशेषताएँ बताई हैं<sup>२</sup> जिनमें अमरता अथवा काल के नियमों के अतिक्रमण की भावना भी एक है। सुहाग के साथ अखण्डता या अचलता की कल्पना को इस तरह एक प्रकार की रहस्यानुभूति के रूप में ग्रहण किया जा सकता है।

'सुहागिन' के गीतों की निम्नलिखित पंक्तियाँ उनकी उस विचारधारा की परिरोपक हैं जिसकी ओर पहले सनेत्र किया जा चुका है !

१. 'सुहागिन', पृष्ठ ४७

- २ (i) Revelation or insight or intuition  
(ii) Belief in unity, refusal to admit opposition  
(iii) Denial of the reality of time  
(iv) All evil is mere appearance, no indignation, no protest

- (१) वे मेरी पूजा के लय हैं।  
 तर्क विगत मेरे अर्पण हैं।  
 नास्तिकता भी भक्ति हो गई,  
 बेबस मेरे आर्चण हैं।
- (२) आज वासना भक्ति हो गई।  
 क्या यत्नाऊँ नरवरता में अब मेरी आसक्ति हो गई।
- (३) वह संप मेरे मन बस गई रे।  
 नभ पर जिसकी ढालें अटकीं,  
 थल पर जिसकी कलियाँ चटकीं,  
 मेरे जीवन के कर्दम में,  
 वह मनजाने कैस गई रे।

‘सखि अब रस बरसे मैं भीजू’ से प्रारम्भ होने वाली उनकी कविता उनके अन्तर्गम में निहित उस द्रव्यरसालता तथा उस मायात्मक तारक्य को व्यक्त करती है जिसका निर्देश मैं कई बार कर चुका हूँ। उसमें प्रयुक्त ‘नटवर’ और ‘येरागी’-जैसे शब्द यह बताते हैं कि उन्होंने भी मायन-लाल जी और नवीन जी की तरह मध्यकालीन प्रेम मयिब काव्य और उसके आदर्श से पर्याप्त प्रेरणा ग्रहण की है और इस क्षेत्र में उनसे विशेष भिन्न नहीं हैं, किन्तु उनकी ‘जग जगया है बड़ी-बड़ी सी बस अपनो ही छुआया’ में व्यक्त अनुभूति उनकी स्वयं की उपलब्धि जान पड़ती है और इससे इनमें तथा अन्य पिछले रहस्यवादियों में कुछ अन्तर लगता है।<sup>१</sup>



डॉक्टर भगवतशरण उपाध्याय

माता भूमि

‘माता भूमि’ डॉ० बाबुदेवराय अग्रवाल के निम्ना का संग्रह है। निबन्धों की संख्या बड़ी है, ४२; वस्तुतः अनाधारण बड़े। इतने निबन्धों में, चादिर है, सारा जग-जहान समेटा जा सकता है। इन निबन्धों में कितनी मात्र-सम्पदा विद्वान् लेखक ने पाठक को दी है यह इन पृष्ठों का आलोच्य विषय है। पर उस और बढने के पहले पुस्तक के रूप पर दो शब्द यह देना अनुचित न होगा। पुस्तक का आवरण अत्यन्त बढसूरत है। आज के पुस्तक-प्रकाशन क्षेत्र में बढती हुई सुबत्ति को देखते हुए लगता है कि इतनी असुन्दर छपाई और कुर्बचि प्रदर्शन के लिए प्रकाशकों को विशेष व्यवस्था करनी पडी होगी। जैसे ‘चेतना प्रकाशन, लिमिटेड’ द्वारा प्रकाशित पुस्तकों में सुदृष्टि की कमी नहीं।

१. माता : लेखक—मायनलाल चतुर्वेदी; प्रकाशक—पंकज प्रकाशन, लखडवा।

कराचि : लेखक—पालकृष्ण शर्मा ‘नवीन’; प्रकाशक—राजहमल प्रकाशन, दिरखी।

सुदापिन : लेखिका—विद्यावती ‘कोकिल’; प्रकाशक—उपोषि प्रकाशन, प्रयाग।

निबन्ध सूची इस प्रकार है—माता भूमि, मन्त्रों की मधुमती भूमिका में पृथिवी, भारतीय जनश्री का पुष्पहास, सीर गंगा, हिमालय और गंगा, हिन्दी की उदार वाणी, शब्दों का देश, तुलसीदास, सूरदास, भारतीय विचारों के मेघजल, ललित कला की परम्पराएँ, भारतीय कला का स्वर्ण-युग, जहाँ नाचते गाते लोग, राष्ट्रीय उपवन कुष्माण्डी, मुगल चित्रकला, राजस्थानी चित्रशैली, रिमाचल चित्रकला, युगारम्भ, महते ज्ञानराज्याय, संदिधान की परम्परा, राष्ट्रीय उन्नति का छैरियाचक्र, जन जीवन के दो सूत्र, उपदेशेन वर्तामि, पाणिनाट, व्यास का मानवीय दृष्टिकोण, चरित्र का मानदण्ड, भारत का विश्व-मानस, प्रियदर्शी अशोक, अशोक का नया उत्थान धर्म, रामायण एवं साधु, एशिया की छाँट, एशिया और भारत, प्रशस्त, राम का धर्म-शरीर, चमकीला राज्य, मैं स्वयं हवि हूँ, दावानल-आचमन, कर्तव्य कर्म की हुण्डी, गांधी सुन स्तम्भ, गांधी सुद्धि रामबाण, चक्रवर्च, राष्ट्रीय महासुद्धा ।

सूची की असाधारणता इस तालिका से सिद्ध है । इतनी मारी भरवम नाम शब्दरूप निबन्ध-वाया कम से कम मेरे देतने में नहीं छाई । फहना न होगा कि इस विशद ग्रन्थ चक्र की परिधि में, इन लाखों शब्दों के परिमाण में कुछ भी घेता नहीं जो बहा नदी का तक्ता । इस अनन्त शब्द-सागर (लेखक की कार पार दुहाई जाने वाली प्रिय शब्दावलि में ही—) के देवाहुर मंथन से बितना अमृत, बितना विष, बितने रत्न निबलते हैं यह देतना यहाँ अशेषित है । पर उसी बात फिर । अभी ग्रन्थ की भाषा ।

आरम्भ में ही बिना किसी आह्वय के साफ साफ कह देना उचित होगा कि भाषा अत्यन्त बर्बर है । यह न तो मौँ भारती का मण्डन करती है, न विद्वान् के सचित यश का विस्तार । भाषा सार्थक वाकधावलि है, जिकके द्वारा मनुष्य अपने भाव, विचार, आवश्यकताएँ प्रकट करता है । भाषा की सार्थकता उसके बोध में है—किस माता और अर्थ में शक्ता उसे बोले उसी मात्रा और अर्थ में उसका एभभा जाना ही उसका लाभ है । डुरुहता और पेंच उसका गला घोटने का प्रयास है । भाषा का सौन्दर्य, उसकी सफलता उसी आशुप्राप्तता में है, उसके सद्म प्रवाद में है । यों तो पुस्तक भाग को छिपा देने वाले वाक्यों—पैरों—पृष्ठों से मरी है, पर स्थानाभाव से कुछ उदाहरण योजित, अमयोम्य, अमुन्दर भाषा के यहाँ टिये जा रहे हैं :

“कौक-समुद्र के मन्थन से मातृ भूमि रूपी मधे देवता का जन्म हो रहा है ।”<sup>१</sup>  
(मन्थन, अमृत मधकर मकरान निकालना आदि अनन्त अनन्त प्रयोग इस ग्रन्थ में अद्भुत रूप से हुए हैं )

“जिस समय युग के देवता का जन्म होता है, राष्ट्रीय क्लिकारी हर्षित स्वर्ण से उसकागुण गान करती है ।”<sup>२</sup> (‘क्लिकारी’ ‘हर्षित स्वर्ण’ से भिन्न नहीं, वाक्य में ‘टाटालोजी दोष’ है । युग का देवता माताभूमि है ! )

“मन के चारों ओर भरा हुआ जो अमृत समुद्र है उसी में सत्य, यज्ञ, त्याग, तप, अहिंसा, सर्वभूतहित, न्याय, धर्म, ज्ञान आदि सुन्दर दिव्य भावों के कमल तैर रहे हैं ।”<sup>३</sup>  
(‘मिक्ड मेटाफर’ है जो हिन्दी में भी दोष है—‘मन के चारों ओर भरा हुआ जो अमृत

१. पृष्ठ १ ।

२. पृष्ठ १ ।

३. पृष्ठ ३ ।

समुद्र है', भाग समुद्र बढ़ने से कुछ अभिव्यक्ति हो सकती थी, अमृत समुद्र रज्य एक अलगरा हो गया और उसका मन से सम्बन्ध किस साधन से होता है, पता नहीं। फिर समुद्र में कमलों का तैरना देखा ? समुद्र में कमल होते हैं क्या ? हो सकते हैं ?)

“भारत राष्ट्र का लोक संनादन चक्र शताब्दियों के बिछे हुए पथ पर चलता ही रहा है। इसमें सन्देह नहीं।”

“नारी, वृषभ, अस्पृश्य, शोषित, इनकी प्रतिष्ठा का आश्चर्यजनक संग्रह एक शताब्दी के चौथाई चरण में ही कैसे हो गया, इसका उत्तर मानवभूमि के हृदय में छगे हुए पूं नूतन के गठबन्धन से मिलता है” (इसका भाव तस्य जाने टोलिए और पन्वीस यों के लिए 'एक शताब्दी के चौथाई चरण' का प्रयोग अर्थ को चाहे जितना अस्पष्ट कर देता हो, उसे भी छोड़िए, और सोचिए 'हृदय में छगे हुए' गठबन्धन' की बात। हृदय ॥ गठबन्धन शब्द हो सके पर यह 'छगा हुआ' क्या बला है ?)

निबन्ध विश्लेषण चिन्तन सोद्देश्य सुझान की भूमि है, पर उस विचार से तो सस्ते भागीभाद, सामान्य को मन्त्र—उधार लिये शब्द जाल—के बल से असाधारण प्रशंसित करना, क्लिष्टिभिन्न के अनुपम उदाहरण इस ग्रन्थ के सर्वत्र हैं। लैम्ब, स्टिवेन्सन, अल्फा आक रिप्लाउ, (गार्डनर) आदि की पकित में बैठने का प्रयत्न करने वाले इस प्रशस्तितमना लेखक के पाठ अपने विचारों की पूंजी विशेष नहीं है। इसीसे माता भूमि, पृथ्वी पुत्र, अमृत घट, समुद्र-मन्थन पृष्ठ पृष्ठ पर लौट पड़ते हैं। यही यही मन्त्र उर्दी उर्दी प्रतीकों की सभी प्रतियों में ला उतारते हैं। कई बार तो विचारों की इस दरिद्रता पर बड़ा क्रोध आ जाता है। दुहराना ग्रन्थ की प्रधान निष्ठा है, शब्द शब्द, वाक्य वाक्य, पृष्ठ पृष्ठ, अध्याय अध्याय, भाग भाग दर्जनों बार दुहराये गए हैं। तीन तीन, चार चार लेख समान सामग्री के साथ पुस्तक के पृष्ठों में उतर पड़े हैं। कारण कि एक ही लेख अनेक बार अनेक पत्र पत्रिकाओं में कुछ हेर पेर के साथ छुन चुका है। पेर के पेर, पेज के पेज बगैर बताये पृथिवी सूत्रादि के अध्यायों में—पहले एक में, फिर दूसरों में—समाहित कर दिये गए हैं। प्राचीन की पूजा इस प्रकार कोई नहीं करता। प्राचीन सभी को प्रिय है, सङ्कति के प्रसार निराल की वह रीक है, आचार शिला, उसके प्रति कृतज्ञ ही नहीं बागरुक भी हीना है पर ऑल रोलर, बुद्धि भेद से।

बला-सम्बन्धी पॉन छ, लेखों की भाषा शब्द बल वाले दूसरे निबन्धों से सर्वथा भिन्न है। यह इस कारण कि उनमें सामग्री है, सार्थक सामग्री। और उनमें जो वैयक्तित शैली का अभाव है उसका कारण यह है कि उनकी यह सामग्री अधिकतर दूसरों की प्रकाशित सामग्री है। बताना नहीं होगा कि 'शबीह एक्चरमी', 'शबीह डेडनरमी' आदि निम्नके पारिभाषिक शब्द हैं। ऐसे ही 'अपभ्रंश चित्र' का नामकरण भी।

‘भूमिका’ ही से लेखक कहता है कि “जिस व्यक्ति से नया काम नहीं, नया विचार नहीं, यह इस युग के लिए व्यर्थ है और युग उसके लिए व्यर्थ है।” इस तर्क पर इस पुस्तक की वाच्यता किमी मात्रा में नहीं, यह इसे क्षणमात्र नहीं रोलरर कहा जा सकता है।

१ पृष्ठ ७।

२ पृष्ठ ८।

३ पृष्ठ ३।

लिखते हैं : "सोम विजय की प्रेरणा से भारत के वसिष्ठीय समुद्र पार नहीं गये और न समुद्र विजय के लिए यहाँ के सैनिकों ने दूसरों की भूमि को पैरों तले रौंदा।" कितना अस्वल्प है यह, विशेषतः जब कि वनव्य इतिहास के बानदार का है ! विजय भौगोलिक प्रकिया है या राजनीतिक ? यदि भारत की भौगोलिक चौदही से लोग बाहर नहीं गये तो अनेक यूरोपीय विजेता भी तो यूरोप के भीतर के राज्यों को ही लूट लसोटकर उम तिरकार के भागी बने इसके विजय लोचक अपने देश के विजेताओं को सगृहता है ! पर प्रश्न तो यह है कि 'समरसतविततरिपदी' बहलाने वाले राजाओं ने जब अपने अर्थ शास्त्रीय 'मयवदनाभि' बाने पडोसी 'प्रवृत्तमित्रों' को उखाड़ 'हरपाय सरसा' की प्रशस्ति गचाई तब उनमें और असुरविद्यी राजाशा में भेद बना रहा ! जहाँ 'भियं जहार' है, राजोस्यी ले ली गई वहाँ 'न सु मेदिनीम्' या बोई 'अर्थ नहीं होता। भारत की अनेकानेक प्रशस्तियों, विजय स्तम्भों, शीर्ष पदकों के रहते यह वक्त र कितना मिथ्या हो जाना है ! जहाँ अरुन्धेय, शिविन्य, चक्रती, विश्वविन् आदि की स्थितियाँ रही हैं, जहाँ विहासन मान पर बैठ जाना 'अनपियतस्य अधिगस्य' की अनिवार्य सतर में समा जाना रहा है, जहाँ की प्रशस्तियों में .

'युधिरजितगजेन्द्रानीकबीभसभूयो

भयविगजितहर्षो येन चाकारि हर्ष'

की गरीबी है यहाँ अपने को परमविजयी कहना सार का अरमान करना है। और 'सोम की मेरपा से वसिष्ठीय समुद्र पार नहीं गये' कहना उनर की कहीं तक अपेक्षा रखना है यह इतिहास और अर्थशास्त्र का सामान्य विचारों भी जानता है। अपने यहित्य में सर्वत्र और हजार हजार इसके प्रमाण हैं जिन्हीं सोम की आश्रयता नहीं और जिनके निवारती हथकण्डों का भोग रोमनों की सिनेड भोगती थी जहाँ सिनेरो दहाडता था, इतिहासकार प्लिनी नागरिकों को घर लूट ले जाने बाने भारतीय वणिकों से सावधान करता था, कानून बनजाता था। उहाँ वणिकों से सावधान करता था जिनके श्रेण्य का जवान दाम्त्व था, गुचामी।

"भूतकाय के साथ गाँव पाँधर बैठे रहने की प्रवृत्ति हमारे राष्ट्र की आत्मा के चित्त है।" यह वचन कितना सही है इयथा पता तो इस ग्य से ही लग जाना है जो एक पैरा बगैर भुव के आवाहन के नहीं कह सकता। क्षीर-सागर बाने लेल में तो अकर्मण्यता और किन्तिस्तिविजय की हद हो गई है, उन्माः जैसे रस पडा है। उसके उद्वरण नहीं गिये जा रफते, वह पडने की ही र्ज है। दूध की महिमा का गाल है, दूध नहीं जित रहा है इस पर कोप है पर न कोई सुभ्रम है, न विचार तरण्य है। फिर वह सह्या पुकार उदता है—'कि करोमि क्व गच्छामि को वेदास्तुद्विष्यति' और स्थिति दूध की रसा के बडले वेरो की रसा—'भूत से गठनघन'—की आ जाती है।

इसी प्रकार पृष्ठ ६७-६६ में वर्षे व्यवस्था पर एक नितान्त तर्कहीन प्रवचन है। मन्वा वर्षे व्यवस्था आज किन उर्खों पर श्लाघ्य हो सकती है ! किनी भारतीय तर्क प्राधार पर उसका पृष्ठपोषण नहीं हो सकता। लेनक कहता है—'कुछ खोप जाति पाँचि को भारत की समाज व्यवस्था समझते हैं।' इससे मजा किसे इन्कार हो सकता है कि भारतीय व्यवस्था की



आधार-शिला, व्यवहार-सर्वस्व वर्णाश्रम धर्म है, जिसमें आश्रम तो आब सदियों सहस्राब्दियों से हमारे अध्येयन के विषय हैं ( विद्वानों को सन्देह है कि क्या वे कभी भी व्ययहृत हुए ), केवल वर्ण-वर्ण को हमने जाना है। कर्म और श्रम के आधार पर वर्ण को पूजना जब हमारे सारे अतीत ने, सारी स्मृतियों ने, उसे जन्मपरक माना है, उसी के आधार पर 'दास' का विधान किया है, वहाँ तक उचित है ! और उदारता की बात तो यह है कि लेखक स्वयं अपनी उसी अल्लुत-मान-पद्धति का प्रदर्शन करता हुआ पृष्ठ ७२ और ७३ पर सेमेटिक परिवार की भाषाओं और अरबी को 'म्लेच्छ भाषा', 'म्लेच्छ वंश' कहता है जो और कुछ नहीं उस प्राचीन लोक की व्यवस्था है जिसमें आर्थेतर भाषाएँ (कारण कि उन्हें बोलने वाले विधर्मों—विदेशी थे) म्लेच्छ मानी जाती थीं। यह उदार दृष्टिकोण का स्वरूप है। एक स्थल पर उल्लेख हुआ है : "जगभग १००० ई० से १२०० तक मुसलमानों का पहला समागम हुआ।" यह कीर्त और कहता तो कालाहट की बात नहीं पर लेखक इतिहास का पण्डित माना जाता है। १०००-१२०० ई० तक, शायद उसे पता नहीं, किन्ध पर परमारों-प्रतिहारों चालुक्यों (राजा भोज आदि के समकालीन) के बीच मुसलमान साठे तीन-पौने चार सौ वर्ष राज कर चुके थे। और पहला समागम १ अरबों की बस्तियों/उससे हजार वर्ष पहले से भारत के पश्चिमी समुद्रतट पर था, इस्लाम के उदय के बाद भी सदियों, और उन्हीं के भ्रमणों का अन्त बदले के रूप में हेजराब के मतीबे बिनकासिम के किन्ध पर ७१२ ई० के हमले में हुआ।

इसके बाद तुलसीदास, सरदास, विविध कलाओं पर ऐसे लेख हैं जो स्कूल के निबन्ध से लगते हैं, नितान्त घटिया निरम के। तुलसीदास, सरदास आदि पर आब अत्यन्त समुद्र अध्येयन पुस्तक और निबन्ध दोनों रूप में हिन्दी में उपलब्ध हैं। ये निबन्ध तो उस दिशा में नगण्य से हैं। और कला-सम्बन्धी लेख ! चर्चित-चर्चण। हजारों पृष्ठ, छोचे समझे विचारों के, हिन्दी-अंग्रेजी में इस सम्बन्ध में आज उपलब्ध हैं। 'कटेगरी' और निबन्ध की विचार-सरणि में सुणतः अन्तर है, यह लेखक को कौन बताये ! पृष्ठ १०६ पर पुरानी परम्परा से ही फिर लीखने की बात यह कहता है जब सारा सारा कला के नये नये प्रयोग कर रहा है, जब स्वयं भारतीय कलाकार (रामकिंकर, हुसेन, धारा, वेन्ने, याचड़ा, देबर, बनराज, आदि) उसी दिशा में लगे डग भर रहे हैं। जैसे जब कवि नई कविताओं का आलोक लिये पढा हो कोई उससे उनकी पुरानी कविताओं को ही सुनाने का आग्रह करे ! पृष्ठ ११० पर लेखक गुप्तकाल की बुद्धिमूर्ति को 'मौलिक' कहता है, भगवान् ही उनका मर्म समझे।

अगले लेख 'पाणिवाद' में तो जैसे उधार लिये हुए माइनिङ्ग के चरिये उन्नीसवीं सदी का प्रयास किया गया है। श्रम की महिमा गाई गई है। और यह श्रमवाद मॉडर्न फिजियोक्रेट्स की अति तक जा पहुँचा है : "मनुष्य समाज की अर्थेरी कोठरियाँ श्रम के प्रकाश से भर जायेंगी। मानवों के मुस्काये हुए अन्न श्रम की गरमी पाकर कर्म के क्षिप्त पुनः-सुख जायेंगे।" "महते जानराजवाय" उन्मादप्रसित लेख है। 'संविधान' में बेकार कोई संविधान सम्बन्धी विचार दूँ देगा, उसमें चर्चित-चर्चण है। दूसरों का (अस्वीकृत), और हिन्दू 'पालिटी' का विस्फोट ! और 'भारत का विश्वमानस' मन्त्र और व्याख्या है।

लेखक पढ़ता-पढ़ता, गुनता-गुनता, लिखता-लिखता सीरता है, बड़ता है; पर जिसने इस विद्वान् लेखक के लेख आज से बीस बरस पहले पढ़े हों वह इस पुस्तक को पढ़कर निराश होगा। मन्थकार जीवन के इन बीस बरसों के बीच बढ़ा नहीं, विकसित नहीं हुआ, ऐसा जान पड़ता है।



## वासुदेव उपाध्याय

## सार्थवाह

यद्यपि सार्थवाह शब्द से पाठक-वर्ग को पुस्तक में प्रतिपादित विषय का आभास नहीं मिलता, किन्तु यह नाम अत्यन्त सार्थक रूप में प्रयुक्त किया गया है। इस शब्द का अर्थ उस अगुआ से है, जो पूँजी द्वारा व्यापार करने वाले पान्थों में जाया करता था। सार्थ का अभिप्राय पूँजी वाले व्यापारी समूह से है। अतः सार्थवाह का नामकरण करके डॉ० मोतीचन्द्र ने पुस्तक में प्राचीन भारतीय व्यापारी, उनकी यात्राएँ, क्रय-विक्रय की वस्तुएँ, व्यापार के नियम तथा पथ-पद्धति का वर्णन किया है।

पहले अध्याय में भारत की प्राचीन पथ-पद्धति के अन्तर्गत दक्षिण भारत तथा उत्तरपथ के व्यापारिक मार्गों का पृथक्-पृथक् वर्णन मिलता है, जिनमें प्राचीन पथ-पद्धतियों का भी उल्लेख है। इनका सुन्दर वर्णन किया गया है। प्राचीन मार्गों के वर्णन के साथ मुगलकालीन महापथों का भी उल्लेख पाया जाता है जो इस पुस्तक के विषयान्तर्गत रसना उचित नहीं प्रतीत होता।

दूसरे अध्याय में मोहेन-जो-दड़ो तथा हड़प्पा से प्राप्त पुरातत्त्व खानदियों के व्यापार पर लेखक ने मार्ग तथा व्यापार के विभिन्न साधनों का वर्णन किया है। उस सम्बन्ध में बेलगाड़ी का उल्लेख करना आवश्यक है, जिसका स्वरूप चार हजार वर्षों के बाद भी वैसा ही मिलता है। मिट्टी के जितने खिलौने खुदाई से निकले हैं उनमें बेलगाड़ी की बनावट एक-सी मिलती है। लेखक ने आर्यों के भारत में प्रवेश-मार्ग का जो विवरण उपस्थित किया है, वह सर्वथा विद्वद्दरदित नहीं है। तीसरे अध्याय के पाँच उपविभाग किये गए हैं। पहला सर्वथा राजनीतिक है, जिसमें सोलह बरगों तथा राज्यों का वर्णन है। अन्य उपविभागों में सेना के साथ सड़क बनाने वालों का वर्णन, जातकों के आधार पर यात्रा की कठिनाइयाँ और अन्तर्देशीय व्यापार तथा समुद्री बन्दरगाहों की उपयोगिता पर प्रकाश डाला गया है। उसी प्रसंग में बौद्ध-साहित्य में वर्णित समुद्र-यात्रा से हमें ईसा पूर्व पाँचवीं सदी के भारतीय व्यापार का ज्ञान हो जाता है।

चौथे अध्याय में यूनानी लेखकों तथा कोटिक्य अर्थशास्त्र के आधार पर मौर्य-युग के व्यापार तथा तत्सम्बन्धी नियमों का वर्णन लेखक ने किया है। इसके बाद ही ईसा पूर्व दूसरी-तीसरी शताब्दी तक भारत में शासन करने वाले यूनानी, शक तथा पट्टव राजाओं की यात्रा का

वर्णन किया गया है। तत्कालीन विदेशी यात्रियों—पेरिप्लस तथा टालेमी ने भी भारतीय बन्दरगाहों तथा उनके व्यापार का वर्णन किया है। छठे अध्याय में विस्तारपूर्वक रोमन साम्राज्य से भारतीय व्यापार का लेखा मिलता है, जिन बन्दरगाहों पर विदेशी माल उतारा करते थे। विशेषकर पूर्वी समुद्र-तट पर रोमन लोग यात्रा किया करते थे। सातवें अध्याय में संस्कृत तथा बौद्ध-साहित्य के आधार पर महापन्थों तथा यात्रियों का विवरण लेखक ने दिया है और उस साहित्य के अध्ययन के फलस्वरूप देश की पथ-पद्धति और जल तथा धूल के अनुभवों की बात अच्छे ढंग से रखी है। आठवाँ अध्याय तमिल साहित्य तथा मणिमेल्लै में शादुवन् की कहानी के आधार पर लिखा गया है जिसमें दक्षिण भारत के यात्रियों का वर्णन पाया जाता है। लेखक ने छठे अध्याय में भी भारत से रोमन-व्यापार का विवरण दिया है, जिसका सम्बन्ध दक्षिण भारत से ही था। अशुद्धा होता दोनों अध्यायों का वर्णन एक स्थान पर ही किया जाता ताकि दक्षिण भारत का सम्बन्ध वर्णन एक साथ पाठकों के सामने आता। नवें अध्याय में डॉ० मोतीचन्द्र ने जैन-साहित्य का मंयन करके यात्री और सार्यवाह के विषय में प्रचुर सामग्री दी है। साधु तथा व्यापारियों की यात्रा के अतिरिक्त श्रुताधर्म की दो कहानियों के आधार पर जहाजरानी का सुन्दर विवरण सामने रखा है। भारतीय इतिहास में शुभ काल 'स्वर्ण युग' के नाम से पुकारा जाता है। इस युग में राजाओं की विजय-यात्राओं के मार्ग का लेखा तत्कालीन प्रशस्तियों के अध्ययन से मिलता है। समुद्रयुक्त ने अपने दक्षिण विजय-यात्रा में किस मार्ग का अवलम्बन किया था, और चन्द्र-युक्त विक्रमादित्य ने किस पथ-पद्धति से मालवा में विजय-दुन्दुभी बजाई थी, इन सबका विवरण अगले अध्याय में भी मोतीचन्द्र ने किया है। इसी काल में उपनिवेश स्थापित किये गए, जिसका भेय हमारे प्राचीन व्यापारियों को है। फादियान के यात्रा-विवरण से यह जानकारी होती है कि चीन से भारत की सबके मध्य एशिया होकर गुजरती थीं। वह अन्तर्राष्ट्रीय व्यापार का मुख्य मार्ग हो गया था।

भारतीय इतिहास में सातवीं सदी से ग्यारहवीं सदी तक का काल अपनी विशेषता के लिए प्रसिद्ध है। इस युग के भारतीय समाज में सर्वत्र उथल-पुथल दिसलाई पड़ती है। मुसलमानों के आक्रमण के कारण जहाजरानी का कार्य वृद्धि पर था। भारत से दक्षिण-पूर्वी एशिया तथा चीन का सम्बन्ध बढ़ता ही गया। मुसलमानों के आक्रमण से इस युग में भारतीय पण्डितों ने नेपाल, तिब्बत तथा चीन में जाकर धर्म तथा साहित्य का प्रचार किया। उस सम्बन्ध में पूर्वी बन्दरगाह ताम्रलिप्ती का विशेष हाथ रहा। डॉ० मोतीचन्द्र ने अरब साहित्य तथा चीनी इतिहास की छान-बीन करके इस पूर्व-मध्य-युग का सुन्दर वर्णन किया है। यद्यपि अरब ऐतिहासिकों के विवरण तथा 'युक्ति बलगतक' पर लेखक ने अपना वर्णन आधारित किया है, किन्तु तत्कालीन प्रशस्तियों का अध्ययन भी आवश्यक था। भारतीय लेख हमारे इतिहास के भाण्डार हैं। पूर्व-मध्यकाल (७वीं से ११वीं सदी) का इतिहास लेखों के अध्ययन के बिना पूरा नहीं माना जा सकता। बारहवें अध्याय में विभिन्न समुद्री भागों में भारतीय वेड़े का वर्णन है जो पूर्वलिपित दक्षिण के चोल राजाओं के जावा विजय तथा शैलेन्द्र शासकों से युद्ध पर आधारित है। इसमें विशेषतया घनपाल-कृत 'तिलक मञ्जरी' के आधार पर सामुद्रिक यात्रा का वर्णन किया गया है। लेखक ने ठीक ही लिखा है कि घनपाल के द्वीपान्तर यात्रा सम्बन्ध में कोई निश्चित मत नहीं प्रकट किया जा सकता। किन्तु उसका वर्णन अत्यन्त सजीव है और आँसों-देखी बात शत होती है।

अन्तिम अध्याय में लेखक ने कृपा में जहाज-सम्बन्धी चित्रों का वर्णन किया है, जो लगे हुए फलक पर चित्रित या पश्चित हैं। इन सबे फलकों से पुस्तक की सुन्दरता बढ़ गई है तथा दो मानचित्रों द्वारा सारे मार्ग तथा पथ पद्धतियों का ज्ञान हो जाता है। हिन्दी क्या अंग्रेजी में भी इस दंग की कोई पुस्तक नहीं थी। इसके लिए लेखक बधाई का पात्र है।<sup>१</sup>



गंगाप्रसाद पाण्डेय

जिप्सी

'जिप्सी' श्री इलाचन्द्र जोशी का नवीनतम उपन्यास है, यों लेखक के रचना क्रम का सातवाँ। जोशी जी की यह कृति उन उपन्यासों में से है, जिन्हें वास्तव में नवीन युग की जागरूक चेतना का प्रतीक कहा जायगा। जब हम युग चेतना, युग-कला अथवा युग चिन्तना की बात करते हैं तब हमारा आशय अनिवार्यतः किसी एक देश अथवा दल, एव समाज या व्यक्ति से नहीं होता। वरन् हम विश्व व्याप्त जीवन के नाना विरोधी क्षेत्रों के विकासोन्मुख समन्वय से ही युग सज्ञा को पूरा करते हैं। आज अणुबम की खोज और उसकी विनाशकारी शिला से मानवता नाहि नाहि कर उठी है। सारे ससार में भौतिकता का एक ऐसा अन्तक छा गया है कि द्वाबर बीसवीं शती में प्रत्येक व्यक्ति में केवल मय का मात्र ही प्रमुख है। हर्ष की रात यह है कि बीसवीं शती के अधिकतर मनोवैज्ञानिक उपन्यासों की भाँति चेतन के नाम पर मनोराज्य की एकान्त तथा आबद्ध कारा में कराहती हुई नैतिक पतन की विशरातामयी पीडा के प्रदर्शन से यह उपन्यास मुक्त है। उपन्यास की पूरी गतिविधि से अवगत होने के बाद उते हम 'A story of spiritual progress' ही कह सकते हैं।

उत्तेजना और स्थिर चेतना जीवन की जुड़वाँ सन्तान हैं। इनका विरोध जीवन का सन्तुलन भंग करने वाला और संतुलन उखे सुव्यवस्थित करने वाला होता है। उपन्यास का रजन उत्तेजना और मनिया स्थिर चेतना का प्रतिनिधित्व करते हैं। उत्तेजना का सभसे बड़ा प्रेरक 'धन' है, शक्ति है और स्थिर चेतना का आधार 'श्रम' है। रजन धनी और मनिया श्रमिक है। इस दृष्टि से उपन्यास को सम्पति और धन के सवर्ध का महानाभ्य भी कह सकते हैं। कहना न होगा कि भौतिक विज्ञान की प्रगति का आधार भी 'सम्पति' या 'पूँजी' है, किन्तु रजन के साथ मनिया की भाँति उसमें श्रमिकों का श्रम भी सम्बन्धित है। सच तो यह है कि विज्ञान, राजनीति तथा कला जीवन की व्यापक भाषा की विभिन्न बोलियों मात्र हैं। अलग अलग सब जीवों को अपूर्णता की ओर टकेलते हैं और सब मिलकर पूर्णता की ओर चलते हैं।

जोशी जी ने इसी पूर्णता पर बल देकर एकान्त दृष्टिकोण का परित्याग करने तथा जीवन की विभिन्न स्थितियों और क्षेत्रों के समन्वयात्मक स्वरूप को पहचानने का आग्रह अनुरोध किया है। तो क्या उपन्यास में सर्वोदय का साधन उपस्थित किया गया है? (स्मरण रहे कि यह सर्वोदय माधीवाद से संयोजित न होकर भगवान् कृष्ण के अधिकारवाद के अधिक निकट पड़ेगा।)

१. लेखक डॉक्टर मोतीचन्द्र, प्रकाशक—बिहार राष्ट्रभाषा परिषद्, पटना।

उपन्यास का कथानक कुछ इस प्रकार है—‘जिप्सी’ एक जिप्सी लड़की को रोचक तथा विकासशील बना दे, जिसका नाम मनिया है।

जन्म से ही मनिया जीवन के मानविक उद्देश्यों तथा शोभों की एक ऐसी गठरी लादे है जो असाधारण ही नहीं जायगी। रजन से यह मसूरी में एक छोटी दुकान की दुकानदार की हैसियत में मिलती है। पहले ही दिन रजन ने एक चाकू खरीदा और मनिया ने बेचा। दूसरे दिन से प्रायः रोच ही रजन उसकी दुकान पर आने-जाने लगा और छोटी मोटी बेचाम की चीजें खरीदने लगा। यहाँ तक कि एक दिन उसने गारी दुकान खरीद ली। मनिया को भी खरीद लिया।

इस विचित्र आकर्षण का एक कारण है। मनिया को देखकर रजन को उसी दुकान पर बैठने वाली उसीकी तरह एक अद्भुत तथा अद्वितीय सुन्दरी स्त्री की याद आती है, जो उसीकी तरह उस दुकान पर बैठती थी। दोनों की विषमता में भी इतना अधिक साम्य था कि वह सुन्दरी किसी-न किसी प्रकार मनिया से सम्बन्धित जान पड़ती थी। वस्तुतः मनिया के प्रति रजन का यह आकर्षण, उस सुन्दरी की याद का, पूर्व-स्मृति का परिणाम था।

मनिया के पहले उसकी माँ उस दुकान पर बैठा करती थी। अपने पति की विलासिता और अकर्मण्यता से खोम्ककर उसने एक दिन उनकी हत्या कर डाली और मनिया को निराश्रित छोड़कर स्वयं आत्महत्या कर ली। शिशुकालीन उस घटना का प्रभाव मनिया के मन में अमिट रूप से अंकित है। इस समय मनिया अपने कर्मठ जीवन की स्वतन्त्र सहा—दुकान—को बेचकर एक अनाथ ग़ुलाम की तरह रजन की शरण में है। अपनी स्थिति के प्रति रजन को उत्तरदायी समझ कर मनिया बीच-बीच में ऐसे धमकों का उस पर प्रहार करती है कि वह तिलमिला उठता है। उसकी सम्पत्तिशीलता का ऐसा खाका खींचती है कि उसका अधिकारी अपने को शैतान से कम नहीं पाता। फिर भी मनिया अपनी उस विषमता की निवृत्तता में उससे श्याह करने को राजी हो जाती है, किन्तु मीतरी आक्रोश तथा आत्माभिमान के कारण वह विवाह की एक शर्त यह रखती है कि रजन ईसाई धर्म स्वीकार कर ले। विवाह करने की विलासिता के साथ धर्म परिवर्तन में रजन को एक प्रकार के अतमनस का अनुभव हुआ परन्तु अन्त में उसने अपने मूल धर्म को पुराने कपड़े की माँति बुर फेंकर ईसाई धर्म स्वीकार कर लिया।

मनिया के ईसाई धर्म के आग्रह का आधार भी है। मनिया जब सर्वस्व बेचकर रजन के यहाँ आने जाने तथा रहने लगी तब रजन के पहोष की एक ईसाई लड़की से उसकी ऐसी घनिष्ठता हो गई कि वह शीघ्र ही ईसाई धर्म तथा ईसा और मेरी के प्रति अनन्य भद्रा-बान् एवं मित्रवादी बन बैठी। सभी पापियों के प्रति क्षमा, जीव मात्र के प्रति दया, सदानुभूति आदि ईसाई धर्म की विशेषताओं ने मनिया के मन में एक ऐसी आस्था जगा दी, जो उसके शौरव में घटी माँबाप की दुर्घटना के संभालने का साधन बनकर उसके मन में जम गई। मनिया स्वयं उससे अपने को अलग कर सकने में असमर्थ थी। ईसा और मेरी के रूप में जैसे उसे अपने माँ वार पुनः मिल गए। पत्नी होकर भी वह रजन के लिए ईसा तथा मेरी को छोड़ने के लिए तैयार नहीं थी।

मनिया के इस दृढ़ विश्वास तथा दृढ़ सकल्प का मुद्दाबला हटपोक एव विलासी रजन किसी प्रकार भी नहीं धर सका। यद्यपि इसके पहले वह मनिया को हिप्पीटाइज भी कर लेता

या । रंजन जैसे व्यक्तियों के विश्वास तथा सिद्धान्त उसकी बाह्य स्थितियों के साथ निम्नगामी चल-पात की तरह प्रभावित होते चलते हैं । कथानक-मर में मनिया अपने आन्तरिक आग्रहों का चायुक चलाती जाती है और रंजन तिनगता हुआ आगे बढ़ता जाता है । दूसरी ओर मनिया आभ्रम की नहीं तो श्रम की पत्नी हुई बालिका, जीवन की विविध विरोधी परिस्थितियों में भी निरन्तर विकास करती चली जाती है । सहज रूप से जीवन की शक्ति तथा उसके विकास की सर्वतोमुखी सम्भावनाएँ अधिक बर्ग में अधिक होती हैं । पता नहीं, जोशी भी द्वारा चित्रित रंजन तथा मनिया के जीवन-व्यापी अन्तरीय तथा बाह्य संघर्ष को पूँजीवादी-प्रोलेतेरियत संघर्ष का स्वरूप देना भी चाशिए था नहीं, परन्तु यह संघर्ष सुविधा प्राप्त तथा सुविधा-हीनों के बीच का है, इससे ह्नुकार नहीं किया जा सकता । दुनिया के दो शिविरों का यह संघर्ष आज को सबसे उबलन्त समस्या है ।

मनिया शीघ्र ही मानृत्व-पद लाभ करने वाली थी । उसके मन-मन में एक ऐसा निर्मल निखार झलकने लगा या जो अप्रत्याशित चिन्तु उसके जीवन के मूल-संस्कारों के अनुकूल था । रंजन अपने स्वभाव के कारण उसके संस्कृत स्वरूप का भी लाभ न उठा सका । मनिया से उसकी और अधिक पटकने लगी । रंजन-जैसे विलासी व्यक्ति पत्नी को यों भी मी पनने की अनुमति, अशात रूप से ही सही, देना नहीं चाहते । मनिया का दिन-रात पूजा-पाठ में व्यस्त रहना रंजन को और भी उत्तेजित करने में सफल रहा । स्थल-स्थल पर लेखक ने रंजन की सारी बूझ-आग्रह की मानसिकता एवं उसके बर्ग की ग्यापक हीनता का स्पष्ट, स्वामाविक तथा सजीव चित्र खींचा है । फिर भी कथा की मूल प्रेरणा मनिया का विकास है न कि रंजन का हास ?

मसूरी की टहल से बच्चे के लिए दोनों कुछ दिनों को बलकता चले जाते हैं । वहाँ रंजन के एक बाल सहपाठी बीरेन्द्र से सहसा भेंट हो जाने के कारण उसीके यहाँ रहने जाते हैं । बीरेन्द्र, स्वभाव से मिल्न, पर सम्पन्नता में रंजन के समान है । एक ही चेतना के दो स्तरों का रहस्योद्घाटन करने के लिए ही जैसे बीरेन्द्र की सृष्टि की गई हो । बीरेन्द्र का बड़िया मकान और उसकी सुन्दर सौम्य पत्नी शोभना का आतिथ्य दोनों की मा गया तो आश्चर्य की बात नहीं । मनिया का प्रवेश उन घर में बहू के रूप में हुआ और शोभना उसकी दीदी बनी । उठना-बैठना, घूमना-फिरना प्रारम्भ हुआ नहीं कि रंजन शोभना पर लट्टू हो गए । स्वयं शोभना एक ऐसी विचित्र नारी है कि न केवल निकम्मे रंजन के लिए परन्तु कर्मठ बीरेन्द्र के लिए भी उसको सम्भरना सम्भव नहीं था । बीरेन्द्र अपनी संस्था की धुन में मस्त था । उसे शोभना और रंजन की लगा लगी देखने-समझने का अवकाश ही नहीं था, किन्तु मनिया को रंजन की नई गति-विधि समझने में देर नहीं लगी ।

टैवयोग से दूरी बीच मनिया का सुँह तेजाब से खराब हो गया और उसका नवजात शिशु भी अचानक मर गया । एक तो बच्चे की मृत्यु से मनिया की आस्था पर यों ही बड़ा भारी आघात लग चुका था, दूसरे रंजन और शोभना की नवीन प्रेम-लीला ने उसको और भी अधिक अनास्थावान बना दिया ।

उसने अपने रुठे व्यवहार तथा वचन-संवेतों से रंजन को आगह तो किया, पर प्रत्यक्ष रूप से मौन ही रही । इस समय वह एक ऐसी मानसिक स्थिति में थी जिसका उद्धार न तो वह अपनी आस्था में ढोख पाती थी और न अपने बर्मेगत जीवन में । ठीक उसी समय उसका

परिचय वीरेन्द्र जी संस्था के एक अधिकारी से हुआ। संस्था के सिद्धान्तों तथा उद्देश्यों को समझकर मनिया उसके प्रति इतनी आकर्षित हो उठी जितनी एक दिन वह ईसाई धर्म के प्रति हो उठी थी। आश्चर्य नहीं कि रंजन इस आकर्षण का कारण अपना विलास और दुराचरण न मानकर मनिया पर ही टीपापोषण करने लगा। परिणामस्वरूप मनिया संस्था के प्रति और अधिक आयोग के साथ आकुल हो उठी।

संस्था तथा उसके सम्बन्धित व्यक्तियों के प्रति शोभना के द्वारा बगाये गए विशेषी-भाय अपना उन्मत्तक विचराल रूप लेकर रंजन के सामने पड़े हो गए। उसने मान लिया कि मनिया को संस्था वालों ने बहका लिया है और बहुत सम्भव है कि संस्था बालिका व्यस्ताय ही करती हो। रंजन का यह विलासी, निरुत्साह और भीषण-रूप मनिया के लिए इतना अमान्य हो उठा कि वह एक दिन रंजन से विदा लेकर, बल्कि उसे घक्का देकर उस घर से निकल गई और चुपचाप उसी संस्था में सम्मिलित हो गई। इसी बीच एक और उल्लेखनीय घटना घटी—थीरेन्द्र का वध। उधर मनिया संस्था में कार्य करती हुई शीघ्र ही सखी प्रिय और सखी सेवित्र बन गई, क्योंकि उसके जीवन के मूलगत संस्कारों का आधार ही ऐसा कार्य-व्यसाय था। संस्था से सम्बन्धित एक सज्जन के साथ अमेरिका जाकर प्लास्टिक सर्जरी से अपना मुँह ही नहीं वरन् सारा शरीर सुदौल करारकर मनिया वापस आ जाती है और संस्था में एक नर्स के रूप में सखी सेवा-भायना से काम करने लगती है। यहाँ वह उसी तरह सुखी तथा निरुत्साह है जिस तरह कि रंजन से मिलने के पहले अपने कर्ममय सहज जीवन में थी।

इधर कलकत्ता से कुछ दूर नदी के किनारे की कोठी में रंजन और शोभना एक बहुत बड़ी युवा युवतियों की मण्डली के साथ केलि-मीडा के लिए गये कि वहाँ बहुत बड़ी महामारी तथा अफाल का भयानक आतंक आ उपस्थित हुआ और इन विलासियों का वहाँ ठहरना तक कठिन हो गया। बुद्धि और उपकार की भायना ने रंजन को उन्मत्त और बद एक मौजी बूढ़े बंगाली के साथ सबको कलकत्ता में भेजकर वहाँ ठहर गया। मनिया वाली संस्था से कुछ डॉक्टर और कुछ नर्स वहाँ सेवा के लिए पहुँची नहीं कि रंजन। मन उछल पड़ा। उसने सभी नर्सों के प्रति आत्मीयता का हाथ बढ़ाया किन्तु नतीजा मनिया की ओर स्वाभाविक रूप से वह अधिक आकर्षित हुआ।

मनिया अपने श्रंग-वालों से रंजन के मर्म को बराबर घेपती रहती है पर उसकी जड़ता और कामुकता उसे सहज तथा साजधान नहीं होने देती। नर्स की घनिष्ठता के बाद जब रंजन को पता चलता है कि यह प्रकथ उषी वीरेन्द्र तथा मनिया वाली संस्था की ओर से हुआ है तब उसके आश्चर्य और आतंक की सीमा नहीं रही। रंजन सहसा संस्था के प्रति बहुत अधिक सहायभूतिशील हो उठा। नर्स, रंजन से परिचित होने के कारण अपनी स्वातुरी से उसे अपनी सम्पत्ति का बहुत बड़ा भाग संस्था को दान के रूप में देने को विवश कर देती है।

लिता-पदी के बाद कलकत्ता वापस आने पर रंजन की संस्था के अन्य अधिकारी व्यक्तियों के साथ मनिया का भी परिचय दे दिया जाता है। रंजन लज्जा से सड़ जाता है, पर कुछ बोल नहीं पाता, क्षमा भी नहीं माँग पाता। मनिया उसका धर्म तथा धन दोनों लेने के बाद भी उसे स्वीकार नहीं करती, क्योंकि वह उसके मूल भावों से परिचित है। इसीलिए सामूहिक सेवा द्वारा अपना संस्कार-परिष्कार करने के लिए वह रंजन को पुनः पहाड़ वापस भेज देती है। वह भी

चुपचाप अपने पापों का फल भोगने के लिए वापस चला जाता है और सम्भवतः परीक्षोतीर्ण होने के लिए जीवन का नया अध्याय खोलता है। यही उपन्यास का अन्त है।

नारी-सुलभ कोमलता तथा पूर्व संसर्ग की मोहान्धता को बरबस दबाकर मनिया रजन को स्वार्जित मुक्ति के लिए मुक्त कर देती है। रचनात्मक कार्य द्वारा स्वयं अपने जीवन को विश्व जीवन से नियोजित करने का सफल विधान करती है। यही मनिया की विजय और विकासशील चेतना का अन्त्युदय है।

जीवन के इस तुमुल कोलाहल में ऐसे सन्तुलित दृष्टिकोण के साथ जीवन-विकास की सम्भावनाओं का स्पष्ट चित्रण करने वाली कृति जोशी जी की हिन्दी के लिए रथायी देन है, इसमें सन्देह नहीं।<sup>१</sup>



माताशुदल जायसवाल

## दखिनी हिन्दी का उद्भव और विकास

‘दखिनी’ (दक्की, दखिनी) खड़ी हिन्दी (स्टैण्डर्ड हिन्दी) के विकास की एक महत्त्वपूर्ण कड़ी है। वेद है कि पिछले खेबे के किसी भी हिन्दी साहित्य के इतिहास लेखक की दृष्टि विम्ब्याटवी के पार हैदराबाद-राज्य में बिखरी हुई इस सामग्री की ओर नहीं गईं। डॉ० प्रियर्सन ने अपने ‘भारतीय भाषा पर्यवेक्षण’ में भाषा-विशान के दृष्टिकोण से ‘दखिनी’ पर विचार किया है। उनका मत है कि, “दखिनी भ्रष्ट हिन्दुस्तानी नहीं, बल्कि साहित्यिक हिन्दुस्तानी ही भ्रष्ट दखिनी का रूप है”<sup>२</sup> जब से दखिनी साहित्य प्रकाश में आया है, उर्दू के हिमायती डॉ० मुहीउद्दीन काद्री<sup>३</sup>, प्रो० शेराणी<sup>४</sup>, नासिरुद्दीन हाशिमि<sup>५</sup> तथा शम्सुल्ला साहब काद्री<sup>६</sup> आदि विद्वान् ‘दखिनी’ को ‘कदीम उर्दू’ या ‘दखनी उर्दू’ कहते हैं। रामबाबू सक्सेना भी अपने उर्दू साहित्य के इतिहास में इसी मत का समर्थन करते हुए कहते हैं, “दक्की भाषा हिन्दुस्तानी की एक शाखा है... ‘उसको उर्दू’ की एक भाषा समझना चाहिए।”<sup>७</sup> डॉ० धीरेन्द्र वर्मा ने भी यही माना है कि “ये सब (रेफता, रेफती और दखिनी) उर्दू के रूप-रूपान्तर हैं।”<sup>८</sup> इस भूल के

१. लेखक—इसाचन्द्र जोशी, प्रकाशक—सेण्ट्रल बुक डिपो, प्रयाग।

२. जिंग्विस्टिक सर्वे ऑफ़ इन्डिया—जिल्द ६, भाग १।

३. उर्दू-शहपारे—हिन्दुस्तानी जिसानियात।

४. पंजाब में उर्दू।

५. दक्कन में उर्दू।

६. कड़ीम उर्दू।

७. उर्दू साहित्य का इतिहास—रामबाबू सक्सेना।

८. हिन्दी भाषा का इतिहास—पृष्ठ ६२।



कुछ निरोध कारण भी थे। एक तो यह सम्पूर्ण साहित्य फारसी लिपि में है। दूसरे प्राचीन सभी ज्ञात लेखक मुसलमान हैं। तीसरे यह साहित्य दक्षिण के मुसलमानी राज्यों में ही पोषित हुआ। चौथे किमी हिन्दी के विद्वान् द्वारा इसका सम्बन्ध अध्ययन नहीं हुआ। अतएव इसे 'प्राचीन उर्दू' समझ बैठने की भूल सहज सम्भाव्य है।

'दक्खिनी हिन्दी' में डॉ० बाचुराम सम्सेना के दक्खिनी भाषा और साहित्य सम्बन्धी तीन व्याख्यान सप्रदीत हैं। ये व्याख्यान हिन्दुस्तानी एकेडेमी इलाहाबाद के निमन्त्रण पर सन् १९४५ में तैयार किये गए और १६ दिसम्बर सन् १९५१ में पुस्तकाकार रूप में एकेडेमी से ही प्रकाशित हुए। इन व्याख्यानों द्वारा डॉ० सम्सेना ने प्रथम बार दक्खिनी साहित्य के गम्भीर अध्ययन और विवेचन का श्रीगणेश किया। अध्ययन के आधार पर 'दक्खिनी' के विषय में प्रचलित भूल का निवारण करते हुए इस मत के प्रतिपादन का स्तुर्य प्रयत्न किया गया है कि 'दक्खिनी' उर्दू ए-मुअल्ला की भाषा नहीं, वह 'दक्खिनी उर्दू' नहीं, बल्कि 'दक्खिनी हिन्दी' है।

पुस्तक तीन अध्यायों में विभाजित है : १. 'प्रवेशक', २. 'भाषा', ३. 'शैली'। 'परिचय' में दक्खिनी हिन्दी साहित्य के कुछ नमूने और अंत में 'अनुसंधानिका' दी गई है। प्रथम अध्याय को पुस्तक की भूमिका कहा जा सकता है। इसमें 'दक्खिनी' के भिन्न भिन्न नामों— 'हिन्दी', 'हिन्दवी' और 'दक्खिनी'—की व्याख्या, दक्खिनी हिन्दी की चारों सीमाओं पर बोली जाने वाली भाषाओं—मराठी, कन्नड़, तेलुगु और तमिल—के साहित्य का अति सक्षिप्त परिचय तथा तत्कालीन भारत में उसी भाषाओं की स्थिति पर प्रकाश डालते हुए उर्दू हिन्दी (स्टैण्डर्ड हिन्दी) की जन्मभूमि, उसके दक्षिण प्रवेश तथा दक्षिणी राज्यों में साहित्य निर्माण आदि विषयों पर विचार किया गया है। 'दक्खिनी हिन्दी' के बवियों की रचनाओं से 'हिन्दवी', 'हिन्दी', 'हिन्दी लवान' तथा 'दक्खिनी' शब्दों के प्रयोगों के उद्धारण देकर लेखक ने 'हिन्दी' नाम की प्राचीनता भली भाँति प्रमाणित की है। विद्वान् लेखक का बक्तव्य है कि 'हिन्दी' शब्द का प्रयोग 'भारत की' के अर्थ में किया गया है।<sup>१</sup> यह सत्य है कि तत्कालीन भारत में 'हिन्दी' से 'भारत की' भी तथा 'हिन्दी लवान', 'हिन्दी बोल' और 'हिन्दवी' से भारत की देशी भाषा का अर्थ लिया जाता था; किन्तु इसका यह अर्थ नहीं लेना चाहिये कि तब तक 'हिन्दवी' शब्द केवल यौगिक था, जिससे भारत की सभी आर्य तथा आर्येतर भाषाओं का बोध होता था। कई सौ वर्ष पूर्व अरब्य 'हिन्दी' शब्द से यही यौगिक अर्थ 'भारत की' ही लिया जाता था और उसका प्रयोग भारत की किसी भी भाषा के लिए किसी भी वस्तु के लिए होता था। 'अलेला दमन.' के रचयिता तथा अल्नेस्नी ने भारत की भाषाओं को 'अलहिन्द्य' कहकर इसी अर्थ की ओर संकेत किया है, किन्तु प्राचीन 'दक्खिनी हिन्दी' काल में 'हिन्दवी' या 'हिन्दी' का प्रयोग एक त्रिष्टु भाषा

१. श्रेष्ठ अक्षरक—नौसाहार (१२०३), पृष्ठ १८।

२. सुरदानुद्दीन आनम—'इर्शादनामा' (१२८२), पृष्ठ १६।

३. मुदजावरही—'सय रस' (१६३६), पृष्ठ ११।

४. यज्ञही—इतुबमुरतरी, पृष्ठ १६।

इन्दुनिशाती—अलबन।

रस्तमी—राधिरनामा।

५. दक्खिनी हिन्दी, पृष्ठ १६।

के लिए होने लगा था जो उस समय भारत के विराट् जन-समुदाय की एक-मात्र अन्तरप्रान्तीय जन भाषा थी। लेखक द्वारा उद्धृत इन सब लेखकों के पूर्व शाह मोरों जी ( १५वीं सदी ) ने फारसी और अरबी के मुकाबले में इस 'हिन्दी' या 'भाका' (भासा) की उसी प्रकार प्रशंसा की है जिन प्रकार उनके समसामयिक संत कबीर ने 'बूपबल' रूपी संस्कृत के मुकाबले में 'बहता नीर' रूपी 'भाखा' की प्रशंसा की है :

जे कोई अच्छे खासे । इस बयान केरे प्यासे ॥  
वे अरबी बोल न जाने । ना फारसी पिछाने ॥  
ते अरबी बोल केरे । और फारसी भी केरे ॥  
यह हिन्दी बोलो सब । इस बातों के सपथ ॥

शाह मीरा जी का मत है कि जैसे मिट्टी छानकर सोना निकालते हैं 'भाका' (भासा) के मगज (अर्थ) को लो और शब्दों पर ध्यान न दो ।

ए्यों 'भाका' माटी जानी । जर माने दिख में चानी ॥<sup>१</sup>

'दक्खिनी' के उद्गम के विषय में प्रायः विद्वानों में मतभेद रहा है। मालाबार दक्कन, सिन्ध, गुजरात तथा उत्तरी पश्चिमी मध्यदेश को इसकी जन्म भूमि बताया गया है। लेखक के मतानुसार एडो बोली क्षेत्र ही दक्खिनी की जन्म भूमि है। 'एडो बोली' की व्यापकता की ओर संकेत करते हुए लेखक का कथन है : "अपभ्रंश उत्तर भारत में सिन्ध से लेकर बंगाल तक और दक्षिण में गुजरात और महारष्ट्र तक फैली थी। इनका जो रूप सर्वमान्य हुआ वह उसी प्रदेश का था जो आज मोटे तौर पर खड़ी बोली का क्षेत्र है।"<sup>२</sup> कितना अच्छा होता यदि कोई ऐसा अपभ्रंश प्रयत्न में मिलता जो केवल 'शुद्ध जनपद' की बोली में ही लिखा होता। अन्दुर-रहमान (१२वीं सदी उत्तरार्ध) के 'सनेह रासअ' (संदेश रासक) अथवा 'भविलत बल' आदि अपभ्रंश प्रयोगों में रजस्थानी, गुजराती, खड़ी (खोखी), अब के प्राचीन रूप मिलते हैं। ऐसा प्रतीत होता है कि स्टैशर्ड अपभ्रंश का मूलाधार 'कुसु-जनपद' ही चाहे रहा हो; किन्तु उसमें मत्स्य, पाचाल तथा सुरसेन जनपद की बोलियों के रूप भी सम्मिलित थे। कुछ इसी प्रकार की स्थिति 'खड़ी हिन्दी' की भी है। खड़ी हिन्दी या दक्खिनी हिन्दी के विकास में लेखक ने निष्पक्षता और ईमानदारी के साथ मुसलमानों का आभार स्वीकार किया है : "इस बात को स्वीकार करने में कोई खरजा की बात नहीं कि हमारी भारतीय बोलो 'हिन्दी' को नये धार्ये हुए विदेशियों ने साहित्य का माध्यम बनाया।"<sup>३</sup> लेखक उन विद्वानों के मत का खंडन करता है जो पुष्पदन्त आदि अपभ्रंश के कवियों और बौद्धान और दोहा आदि के रचयिताओं को आदि हिन्दी का पद देते हैं।<sup>४</sup> लेखक के अनुसार 'खड़ी हिन्दी' का प्रथम लेखक कोई मुसलमान ही होगा। यह स्वाभाविक ही है, क्योंकि सदैव से भारतीय आर्य भाषा की घारा घामिक आन्दोलनों या विदेशियों के कारण ही दूसरी टिशा की ओर मुड़ी है। आरम्भ में अपभ्रंश को भी नवागत आमीरो की बोली कहा गया था। आश्चर्य नहीं यदि यही स्थिति उस खड़ी हिन्दी की

१. शाहादतुल हकीकत से 'उदू' (१८३४) पत्रिका में उद्धृत।

२. दक्खिनी हिन्दी—पृष्ठ २५।

३. वही—पृष्ठ ३२।

४. वही—पृष्ठ ३२।

भी हो जिसका मूलाधार 'कौरवी' है। फिर भी यह मानना पड़ेगा कि निर्गुण संत और जैन-श्रावक भी इस भाषा के अन्तर्प्रान्तीय रूप को व्यापक बनाने में सहायक हुए।

अच्छा होता यदि प्रथम अध्याय के अन्त में लेखक 'दक्खिनी में साहित्य निर्माण' नामक शीर्षक को साहित्य और शैली नामक अध्याय में सम्मिलित करता और इसी अध्याय में उर्दू के उद्गम के विषय में भी अपना वह विद्वत्तापूर्ण मत प्रकट करता, जिसे उसने द्वितीय अध्याय के आरम्भ में दिया है। लेखक इस बात से सहमत नहीं कि, "उर्दू मुसलमानों और हिन्दुओं के मेल जोल से बनी है अथवा उर्दू शैली को हिन्दू-मुसलमान दोनों वर्गों के दलाकारों से मिलकर बनाया।" यह अवश्य है कि मुसलमानों के प्रभाव से 'कौरवी' (कुरु जनपद की बोली) तथा पूर्वी पंजाब की बोली में ध्वनि, व्याकरण सम्बन्धी कुछ हल्के परिवर्तन हुए, किन्तु उससे 'कौरवी' या खड़ी हिन्दी 'हिन्दी' ही बनी रही, उर्दू नहीं बनी। टी० ब्रेहिन बेनी तथा प्रो० शेरानी<sup>१</sup> के विपक्ष लेखक ने 'हिन्दी, हिन्दवी, हिन्दुस्तानी और उर्दू' का मूलाधार कुरु जनपद की बोली 'खड़ी बोली' को ही माना है। किन्तु चारों को समानार्थी मान लेना कुछ भ्रामक है। यह अवश्य है कि व्याकरण का सामान्य ढाँचा उसका कुछ समान है, किन्तु उर्दू प्रधानतया 'हिन्दी' या हिन्दवी की एक शैली है जो शाहजहाँ के समय में कुछ विशिष्ट बर्णों के आन्दोलन का फल है। उसी समय से फारसी व्याकरण, वाक्य-रचना आदि में फारसी नियमों को स्वीकार करके हिन्दवी का परला छोड़कर 'उर्दू' की शैली सचेत और सचेष्ट रूप में गयी गई। 'उर्दू' का जन्म उर्दू ए-मुअल्ला अर्थात् शाही किला या दरवार में ही हुआ—कुरु जनपद में नहीं। अच्छा होता यदि विद्वान् लेखक इस विवादास्पद विषय पर अपना निश्चित मत प्रकट करता।

दूसरे अध्याय में दक्खिनी हिन्दी के ध्वनि विधान और रूप-विधान का योद्धा विवरण दिया गया है। कादिरी साहब की 'हिन्दुस्तानी फोनेटिक्स' के आधार पर प्राचीन 'दक्खिनी हिन्दी' साहित्य के ध्वनि विधान पर प्रकाश डाला गया है, किन्तु लगभग ३०० वर्षों के काल में होने वाले ध्वनि विकारों के कारणों पर सम्यक् प्रकाश नहीं डाला गया है। सम्भवतः स्थानाभार के कारण ही ऐसा नहीं किया जा सका। अच्छा होता यदि खड़ी हिन्दी की ध्वनियों के तुलनात्मक अध्ययन के लिए कौरवी या खड़ी हिन्दी के बोल चाल वाले रूप भी दिये जाते, जिसे दक्खिनी की ध्वनियों के आदि स्रोत और उस पर अन्य बोलियों के प्रभाव पर विशेष प्रकाश पड़ता।

रूप रचना (संज्ञा, सर्वनाम, संख्यावाचक विशेषण, अव्यय, क्रिया, वृत्त, परसर्ग आदि) का भी संक्षिप्त परिचय दिया गया है। दक्खिनी साहित्य के मौलिक अध्ययन के आधार पर ही लेखक ने प्राचीन दक्खिनी हिन्दी का एक साधारण व्याकरणात्मक ढाँचा दे दिया है। सम्भवतः अपने टग का यह प्रथम अध्ययन है, किन्तु यहाँ भी तुलनात्मक अध्ययन के अभाव के कारण शब्द-रूपों के परिवर्तन, परिवर्धन के आदि स्रोतों तथा उनके विकास के कारणों को समझने का मार लेखक पाठकों पर ही छोड़ देता है। ३०० वर्षों के काल में दक्खिनी हिन्दी की रूप रचना में स्वयं क्या परिवर्तन हुआ, क्या धरोहर के रूप में वह उत्तर से लार्द थी—उसका क्या मराठी, गुजराती तथा द्रविड़ भाषाओं का प्रभाव पड़ा, इन बातों का सम्यक् निरूपण नहीं हो सका। सम्भ-

१. दक्खिनी हिन्दी—पृष्ठ ७३, ७४।

२. दोनों पंजाब को उर्दू की जन्म भूमि मानते हैं—'पंजाब में उर्दू'।

यतः विद्वान् लेखक पुस्तक के आकार विस्तार को बढाना नहीं चाहता था। लेखक ने स्वयं इसका संकेत किया है। व्याकरण रूपों की समानता के आधार पर ही प्रो० शेरानी दक्खिनी को पंजाबी के अधिक निकट मानते हैं। लेखक भी—“हरी वाले भविष्यत्काब के रूप पंजाबी से छाते हैं” यह कहकर पंजाबी प्रभाव को स्वीकार करता दिखाई पड़ता है; किन्तु बाद में यह कहकर कि “इनकी निरन्तर ‘गा, गे’ रूप ही अधिक हैं जो खड़ी बोली के ही निजी हैं”—यह स्पष्ट शब्दों में कहता है कि “दक्खिनी खड़ी बोली का ही पूर्वकालीन रूप है।” खड़ी बोली (कौरवी) के रूप हेर लेखक अपने मत को अधिक प्रामाणिक कर सकता था। वास्तव में लेखक का मत युक्तियुक्त है, यदि एडो बोली में हरियाणा प्रान्त की बोंदरू या सरहिन्दी को भी सम्मिलित कर लिया जाय; क्योंकि दक्खिनी हिन्दी में रोहतक, करनाल, हिसार, सिन्ध, अम्बाला, सरहिन्द की बोली के रूप भी अधिक मात्रा में मिलते हैं।

तीसरे अध्याय में दक्खिनी साहित्य और शैली का संक्षिप्त परिचय दिया गया है। दक्खिनी के शब्द-कोष में फारसी और अरबी के रूप कम हैं। जो हैं भी उन्हें लेखकों और कवियों ने तद्भव रूप में ही स्वीकार किया है। अनेक ऐसे तत्त्वम शब्दों का प्रयोग किया गया है जो उर्दू वालों को अज्ञात हैं। शब्दकोष में लेखक ने कुछ आर्यतर भाषाओं का प्रमाण स्वीकार किया है, किन्तु कितने अर्थ में इसका स्पष्ट विवेचन नहीं किया। लेखक ने अधिक श्ला देकर यह लिखा है कि उच्चारण, बहुवचन तथा फारसी से सजा, विशेषण लेकर किया बनाने में ‘दक्खिनी हिन्दी’ हिन्दी के ही नियमों का पालन करती है, फारसी और अरबी का नहीं। अन्वय व्याकरण को देखते हुए भी दक्खिनी हिन्दी को उर्दू की अपेक्षा हिन्दी के अधिक निकट सिद्ध किया गया है।

शैली के विवेचन में लेखक ने भली भँति प्रतिष्ठित कर दिया है कि शैली के बाह्य उपकरणों को छोड़कर परम्परा निर्वाह में, प्रेम पद्धति के चित्रण में किन्हीं हम शैली की आत्मा कह सकते हैं—दक्खिनी लेखक भारतीय परम्परा या हिन्दी परम्परा के अधिक निकट है। वली की दिल्ली यात्रा के बाद शैली-सम्बन्धी जो परिवर्तन हुए, प्राचीन दक्खिनी अर्थात् १५वीं, १६वीं, १७वीं सदी में नहीं मिलते।

इस प्रकार व्याकरण, साहित्य, शैली आदि पर विचार करके लेखक यह प्रतिष्ठित करने में पूर्णतया सफल हुआ है कि ‘दक्खिनी’ को ‘दक्खिनी हिन्दी’ ही कहना अधिक न्यायसंगत है, दक्खिनी उर्दू नहीं। परीक्ष रूप से यह भी निर्वर्ण निकाला जा सकता है कि ‘कृटीम उर्दू’ या ‘प्राचीन उर्दू’ जैसे नामों में विशेष बल नहीं है। लेखक के मत से ही सहमत होकर हम आशा करते हैं कि यह साहित्य शीघ्र ही नागरी अक्षरों में कर लिया जायगा।<sup>१</sup>



१. लेखक—डॉक्टर बाबुराम सक्सेना। प्रकाशक—हिन्दुस्तानी एकेडेमी, प्रयाग।

परपुरान चतुर्वेदी

## साहित्य-शास्त्र की तुलनात्मक विवेचना और इतिहास

हिन्दी में आलोचना-साहित्य के सूजन की और किये गए विविध प्रयत्नों के इधर अनेक उदाहरण मिलने लगे हैं। काव्य, नाटक, उन्म्यास, कहानी एवं निबन्ध से लेकर साधारण वाङ्मय के अन्य अंगों की भी आलोचनाएँ होती जा रही हैं। किन्तु इस विषय की जो पुस्तकें लिखी जाती हैं वे अधिकतर विद्यापियों के ही काम की होती हैं और उनमें उच्च स्तर की बातों का उभावेषा प्रायः नहीं रहा करता। जिस किसी ऐसी पुस्तक में विभिन्न कवियों अथवा लेखकों की कृतियों की चर्चा की गई मिलती है उसमें मानो उनका ऐतिहासिक और व्याख्यात्मक परिचय रहा करता है अथवा उसमें परम्परागत साहित्य पद्धति के नियमानुसार किये गए मूल्यांकन का एक प्रयत्न-मात्र दीख पड़ता है। इसके सिवाय जो पुस्तकें आन्वय आलोचना के विषय का सैद्धान्तिक विवेचन प्रस्तुत करती हुईं जान पड़ती हैं उनमें भी अभी तक प्राचीन भारतीय अथवा आधुनिक यूरोपीय साहित्य-शास्त्र के अंगों का केवल परिशीलन-मात्र ही लक्षित होता है—उनके तुलनात्मक अध्ययन अथवा साहित्य सम्बन्धी मौलिक प्रश्नों पर किये गए सुलभे विचारों का प्रायः अभाव-सा ही दीख पड़ता है। इस उद्देश्य से लिखे गए कतिपय निबन्ध अन्वय प्रकाशित होते रहे हैं, किन्तु अभी तक उनकी भी संख्या पर्याप्त नहीं बढ़ी जा सकती। फलतः आलोचना के सैद्धान्तिक तथा प्रयोगात्मक पक्षों में से अभी तक किसी एक पर भी हिन्दी में गवैश्यापूर्ण एवं मौलिक कृतियों की रचना होती नहीं दीख पड़ती। भी एस० पी० खत्री की आलोचना पुस्तक आलोचना के सैद्धान्तिक पक्ष-विवेक हमारे साहित्य की इस कमी को दूर करने के ही प्रयत्न में लिखी जान पड़ती है।

प्रस्तुत पुस्तक को इसके नामानुसार दो खण्डों में विभाजित करके लिखा गया है और इन में से पहले का सम्बन्ध आलोचना के निदानों के आरम्भ एवं क्रमिक विकास से है और दूसरे के अन्तर्गत उनके शास्त्रीय निरूपण तथा प्रतिपादन की चेष्टा की गई है। प्रथम खण्ड में ६ प्रकरण हैं और द्वितीय खण्ड में केवल ५ हैं। प्रथम खण्ड के प्रथम प्रकरण का आरम्भ प्राचीन आलोचना के समय को तीन कालों में विभाजित करके किया गया है जिनमें से पहले का सम्बन्ध ईसा के पूर्व दार्जी पौनर्वी एवं चौथी शताब्दियों से है, दूसरे में तीसरी एवं चतुर्थी शताब्दियों की घातें आती हैं और, इसी प्रकार, तीसरा इसके आगे वाले उन दो सौ वर्षों तक चलता जाता है जब कि यूनान एवं रोम के पारम्परिक सम्बन्धों के कारण पाश्चात्य सभ्यता एवं संस्कृति का आरम्भ होने लगा था। इनमें से प्रथम काल में ही हमें यूनानियों की आलोचना-विरथक प्रतिभा के प्रथम दर्शन हुए और तीसरे काल तक इस प्रकार के साहित्य सूजन में रोम वालों ने भी अपना हाथ बटाया। लेखक ने प्रथम खण्ड के द्वितीय प्रकरण में आलोचकों एवं वाङ्मय-कौली की उत्पत्तिलीन प्रेरणाओं तथा प्रवृत्तियों की चर्चा की है और ऐसा करते समय उसने उक्त समय की प्रचलित निर्यातात्मक आलोचना की एक संक्षिप्त कहानी भी दे दी है। इसके तीसरे प्रकरण में उपलब्ध तथा अस्मृत के वाङ्मय-सम्बन्धी सिद्धान्तों का परिचय विविध विस्तार के साथ दिया गया है और फिर, इसी प्रकार, चौथे एवं पाँचवें प्रकरणों तक भाषण-कला, नाटक-कला एवं गद्य-कौली के विकास तथा

छन्दों एवं अलंकारों के प्रारम्भिक प्रयोगों का दिग्दर्शन कराया गया है। पाँचवें प्रकरण में लेखक ने इस बात का भी उल्लेख किया है कि ईसा के आविर्भाव-काल से पीछे तक वस्तुतः यूनानी दार्शनिकों के ही सिद्धान्तों का अधिक प्रचार होता रहा। रोम वालों की देन उतनी बड़ी नहीं रही।

इस खण्ड के छठे प्रकरण के अन्तर्गत लेखक ने भारतीय आलोचना-विषयक सिद्धान्तों के भी आरम्भ एवं विकास की चर्चा की है, किन्तु यह उतनी विस्तृत नहीं है। यहाँ की प्राचीन-कालीन विचार धारा के उद्भव एवं विकास के सम्बन्ध में निश्चित संकेतों के न रहने के कारण, स्वभावतः, भरतमुनि के 'साध्यशास्त्र' से ही इस विषय के वर्णन का प्रयत्न लेखक ने किया है और फिर इसके आगे कर्मशाः रस शास्त्र, अलंकार, परम्परा, रीति एवं ध्वनि का प्रसंग छेड़ा है। लेखक ने इन सम्प्रदायों की स्थापनाओं का केवल सांकेतिक परिचय ही दिया है और उसके अंत में यह इस परिष्कार पर पहुँचा है कि भारतीय साहित्य-शास्त्र की प्रायः सहस्रवर्षीय साधना का भी स्वरूप प्रधानतः वही रहा जिस पर यश्चिमी साहित्यिकों ने भी विचार किया था।

प्रथम खण्ड के प्रथम प्रकरण के अन्तर्गत लेखक ने सोलहवीं शताब्दी तथा सत्रहवीं के प्रथम चरण तक दीए पढ़ने वाले साहित्यिक नवोत्साह और तत्सम्य आलोचना के विकास का बर्णन यूरोप की तत्कालीन सामाजिक स्थिति के ही आणर पर किया है। उसने, इसी प्रकार, आठवें प्रकरण में भी सत्रहवीं शताब्दी के शेष अर्ध एवं अठारहवीं के भीतर पाई जाने वाली नवीन साहित्यिक प्रेरणाओं का उल्लेख किया है। इस युग में वीर-काव्य, उदाहास-काव्य, गीति काव्य तथा प्राचीन एवं नवीन नाटक-रचना शैलियों का विशेष प्रचार था और प्राचीन आलोचना-शैली अपनी परीकाफाटा तक पहुँच गई थी, निर्णयकालक समालोचना के साथ साथ तुलनात्मक अध्ययन की प्रवृत्ति भी इस युग में विशेष रूप से लक्षित हुई। उन्नीसवीं शताब्दी तथा उसके आगे की प्रवृत्तियों की चर्चा इस खण्ड के नवें प्रकरण में की गई है और इसीमें पत्रकार-कला के उदय तथा विभिन्न आलोचना-पद्धतियों का भी वर्णन है।

पुस्तक के द्वितीय खण्ड में जो पाँच प्रकरण हैं उनमें से पहले में लेखक ने आलोचना-सम्बन्धी सिद्धान्तों के निर्माण का आधार निरूपित किया है। इस सम्बन्ध में उसने आलोचना की प्रवृत्ति की व्यापकता की ओर संकेत किया है, उसके साहित्यिक रूप के क्षेत्र का परिचय दिया है और इसके साथ ही आलोचक एवं साहित्यकार के पारस्परिक सम्बन्ध के विषय में निर्णय करते हुए कला के लक्ष्य, भाषा, छंद एवं अलंकार के प्रयोग तथा सौन्दर्यानुभूति की क्षमता आदि का भी विवेचन किया है। इस खण्ड के दूसरे प्रकरण में लेखक ने आलोचना-प्रणालियों के वर्गीकरण का प्रश्न उठाया है और इसी प्रसंग में 'आलोचना' शब्द के विभिन्न अर्थों की भी चर्चा की है। तृतीय प्रकरण में आलोचना के वर्गीकरण का प्रयत्न भी किया गया है और इस सम्बन्ध में प्रायः उन सभी बातों के नाम लिये गए हैं जो आजकल प्रचलित दीखते हैं। प्रगतिवादी आलोचना-पद्धति का वर्णन लेखक ने कुछ विस्तार के साथ इस खण्ड के चतुर्थ प्रकरण में किया है। इसमें मार्क्सवादी आदर्श का परिचय देते हुए उसके अतुल्य साहित्य की रचना एवं तत्सम्बन्धी चुटियों का उल्लेख किया गया है और उसके उपयुक्त मानदण्ड की भी कल्पना की गई है। इस खण्ड के अन्तिम अर्धात् पाँचवें प्रकरण का शीर्षक 'उपसंहार तथा परिभाषाएँ' दिया गया है और इसके अन्तर्गत लेखक ने आलोचकों के लिए वस्तुतः पयनिर्देश किया है। इसके पूर्वार्द्ध में उसने आलोचकों की योग्यता, उनकी कार्य प्रणाली एवं उत्तरदायित्व आदि के सम्बन्ध में कतिपय संकेत जिये

हैं और इसके उत्तराद् वाले अंश में यूरोप के प्रमुख कवियों और आलोचकों द्वारा दी गई आलोचना की परिभाषाओं को उद्धृत करके उनकी व्याख्या भी कर देने का प्रयत्न किया है।

पुस्तक के दोनों खण्डों के विस्तार का अनुपात प्रायः दो तिहाई एवं एक तिहाई का है, जिससे स्पष्ट है कि लेखक ने आलोचना के ऐतिहासिक परिचय को अधिक महत्त्व दिया है और इसके सिद्धान्त एवं कार्य प्रणाली को इसकी प्रवृत्ति के उद्गम एवं विकास के ही वर्णन द्वारा स्पष्ट करने की उसने अधिक चेष्टा की है, फिर भी इसने ऐतिहासिक परिचय के अन्तर्गत उसने जितना ध्यान यूरोपीय आलोचना पद्धति की ओर दिया है उसना भारतीय आलोचनात्मक सिद्धान्तों पर विचार नहीं किया है और न उसके विभिन्न सम्प्रदायों के विकास का कोई संक्षिप्त उल्लेख भी किया है। पुस्तक के प्रथम खण्ड के छूटे प्रकरण में जहाँ इस विषय की चर्चा आई है, वहाँ लेखक ने इसके प्रायः सभी उल्लेखनीय प्रश्नों को छोड़कर उन्हें बलता कर दिया है। यहाँ पर यदि भारतीय काव्यादर्श तथा उस जैसे विषयों का विस्तृत परिचय उनके विकास-अनुशासन दे दिया गया होता तो अधिक अच्छा था। यूरोपीय एवं भारतीय आलोचना-सिद्धान्तों के कई विषय यहाँ तुलनात्मक अध्ययन द्वारा भी स्पष्ट किये जा सकते थे। इह खण्ड में लेखक ने उन सभी प्रमुख आलोचकों के भी नाम नहीं लिखे हैं जिनके सिद्धान्तों का उसने विवेचन किया है। अच्छा होता यदि आलोचना की विभिन्न प्रवृत्तियों के क्रमिक विकास पर पृथक् पृथक् तथा अधिक स्पष्ट शब्दों में विचार किया गया होता, जिससे उनके उद्देश्य-विशेष, निर्दिष्ट सीमा तथा वास्तविक देन पर पूरा प्रकाश पड़ता और उनकी पारस्परिक तुलना में पर्याप्त सहायता भी मिलती।

लेखक ने सिद्धान्त वाले द्वितीय खण्ड में जो आलोचना के वर्गीकरण-सम्बन्धी प्रश्न उठाये हैं उनका भी उसने कोई सन्तोषप्रद समाधान नहीं किया है और इस प्रश्न का आधार केवल प्रचलित प्रणालियों के अस्तित्व को ही मानकर उनका समाधान कर लिया है। इस प्रकार की समस्या को ठोसते समय लेखक का ध्यान आलोचना की दार्शनिक एवं मनोवैज्ञानिक पृष्ठभूमि की ओर जाना चाहता था। साहित्य यदि सच्चमुक्त मानव-जीवन-सम्बन्धी तत्त्वों की अभिव्यक्ति है तो उसकी आलोचना को भी उसका रूप अनिवार्यतः ग्रहण करना पड़ेगा और उन दोनों की समन्वयता ही हमें उनके लिए दार्शनिक आधारों को ढूँढ निकालने के लिए भी प्रेरित करेगी। इसके सिवाय आलोचना की विविध प्रणालियों के स्वाभाविक वर्गीकरण की समस्या को एक एक साधारण संकेत के आधार पर भी हल कर सकते हैं कि आलोचक की वास्तविक मन स्थिति क्या है और किस आदर्श-विशेष को अपने सामने रखकर वह इस कार्य में प्रवृत्त होता है। जिन आलोचना प्रणालियों के नाम लेखक ने इस खण्ड के तृतीय प्रकरण में गिनाये हैं उनमें से प्रायः सभी पर विचार केवल इस एक आधार पर भी किया जा सकता है और उसकी सफ़ा को इस प्रकार बहुत-कुछ कम भी किया जा सकता है। इन प्रणालियों में से एक-दो अन्य पर भी प्रगतिवादी आलोचना की भौतिक, अधिक विस्तृत विचार किया जा सकता था। फिर भी जिन दो-चार बातों की ओर ऊपर संकेत किया गया है उनके कारण आलोच्य पुस्तक की उपयोगिता में कमी नहीं आती। हिन्दी की वर्तमान आलोचना-पद्धति यूरोपीय आलोचना-सिद्धान्तों द्वारा अधिकाधिक प्रभावित होती जा रही है और दोनों परम्पराओं के तुलनात्मक अध्ययन एवं विवेचना पर ही हमारे भारी आलोचना-सम्बन्धी आदर्शों के निर्मित होने की सम्मानना है। ऐसी दृष्टि में भी खरी

जी द्वारा इस पुस्तक में प्रस्तुत किया गया अध्ययन अत्यन्त उपादेय कहा जा सकता है ।<sup>१</sup>



डॉक्टर शैलकुमारी

## मध्यकालीन हिन्दी-कवयित्रियाँ

यद्यपि 'स्त्री-कवि कौमुदी', 'हिन्दी की कलामयी तारिकाएँ', 'हिन्दी काव्य की लोकिलापें' आदि के रूप में कवयित्रियों के अध्ययन पहले भी किये गए हैं, किन्तु डॉ० सावित्री सिनहा द्वारा प्रणीत इस ग्रन्थ का विशेष महत्त्व है। विदुषी लेखिका के प्रयास से न केवल कुछ अज्ञात कवयित्रियाँ के नाम सामने आये हैं वरन् कुछ नवीन तथ्य भी प्रकाश में आये हैं। इनमें सबसे अधिक महत्त्वपूर्ण तथ्य यह है कि 'नारी द्वारा प्रबन्ध-काव्य रचना का अपवाद प्राचीन काल की नारी की अचेतनावस्था के साहित्य से लेकर वर्तमान युग की जाग्रति तक नहीं मिलता। काव्य की रचना स्त्री ने आरम्भाभिव्यक्ति के लिए ही अधिक की है, अतः कहानी इत्यादि कहने के लिए उसने काव्य-रचना नहीं की।' इससे एक शाश्वत सांस्कृतिक और मनोवैज्ञानिक सत्य की पुष्टि तो होती ही है, साथ ही प्रसंगवश हम यह भी अनुभव करते हैं कि हिन्दी-साहित्य के अन्तर्गत मूलक तथा गीति काव्यों के क्षेत्र में स्त्री कवियों की कितनी प्रचुर देन रही है।

मस्तुत पुस्तक बाह्य तथा अन्तर में यद्यपि बहुत आकर्षक है, फिर भी कई स्थलों पर हमारी आशा को पूर्ण करने में असमर्थ रही है। पहली बात तो यह है कि लेखिका ने कहीं भी अपने अध्ययन की काल सीमा का निर्देश नहीं किया है। यद्यपि शुकबी के काल-विभाजन के पश्चात् मध्यकाल की सीमाएँ सर्वथा अज्ञात नहीं रह गई हैं (और मेरा खयाल है लेखिका भी उन्हीं शताब्दियों को लेकर चली हैं) तो भी खोज की वैज्ञानिकता की दृष्टि से तथा स्त्री कवियों के मध्य-भाव, भाषा तथा शैली के परिवर्तन तथा विकास की दृष्टि से काल निर्देश का अभाव खटकता है। इसी से मिली जुली एक कठिनाई और भी है। लेखिका ने मध्य-युग की कवयित्रियों को छः वर्गों में विभाजित किया है। किन्तु वर्गीकरण बहुत स्पष्ट नहीं है। पहला वर्ग भाषा के अनुसार बनाया गया है, बीच के चार विचार-धारा के अनुसार हैं और अन्तिम वर्ग शैली के आधार से है। इसमें बहुत कुछ पारस्परिक सीमातिक्रमण की सम्भावना है। उदाहरणार्थ हम देखते हैं कि ढिगल काव्य की रचयिताओं में एक और नाथ भक्त कवयित्रियाँ दिखाई पड़ती हैं जो सम्भवतः कृष्ण काव्य धारा की कवयित्रियों के साथ आसानी से बैठाई जा सकती थीं, तथा दूसरी ओर चम्पादे रानी तथा हरिनी वानी, चावडो जी आदि को, यद्यपि रीतिकाल के शास्त्रीय शृङ्गार काव्य के अन्तर्गत नहीं, तो भी, शृङ्गार काव्य के अन्तर्गत रखा जा सकता था। आगे चलकर हम देखते हैं कि निधुंशोपासक प्राणनाथ की पत्नी इन्द्रामती अपने पति के सम्प्रदाय

१. आलोचना : इतिहास तथा सिद्धान्त, लेखक—डॉ० एस० पी० खत्री, प्रकाशक—राजकमल प्रकाशन, दिल्ली।



में दीक्षित होते हुए भी 'किताब खतूर' में वैष्णव भक्त की विवेचना करती हैं तथा 'श्री मागतत सार' और 'रामत रहस्य' नामक 'वैष्णव' भक्ति-भावनापूर्ण ग्रन्थों की रचना करती हैं, फिर भी उन्हें निरुपेय धारा की कवयित्रियों के साथ रखा गया है। हम यह नहीं कह सकते कि इन्द्रामती ने अपनी साम्प्रदायिक हठ को तोड़कर कोई ग़लत काम किया। इसके विपरीत सांस्कृतिक दृष्टि से तो इसे एक अत्यन्त महत्त्वपूर्ण घटना मानना चाहिए। इन्द्रामती ने सगुण और निरुपेय सम्प्रदायों की दीवार को ही नहीं वरन् हिन्दू धर्म और इस्लाम के बीच के पट्टे को भी दूर करने का प्रयास किया। जिस प्रकार दाराशिकोह ने 'मजमा-उल-बहरें' में हिन्दू धर्म तथा इस्लाम की तुलना करते हुए तथा दोनों के साम्य को प्रकाश में लाते हुए दो परोधी दलों के विद्वेष को मिटाने की कोशिश की थी, वैसे ही इन्द्रामती ने भी 'सप्तमे', 'खुलासा कुरमान', 'खिलवन', 'परिक्रमा' आदि महत्त्वपूर्ण ग्रन्थों की रचना करके अभूतपूर्व विद्वत्ता का तो परिचय किया ही, साथ ही एक महान् सन्देश को भी समाज के सामने रखा। किन्तु इनकी इस प्रवृत्ति के पीछे कौन-सी प्रेरणाएँ थीं, किस भूमि में यह वृक्ष पल्लवित हुआ था—इसको लेखिका ने स्पष्ट नहीं किया। यों इस्लाम के सिद्धान्तों का विवेचन निरुपेय सन्ता के लिए इतना अनोखा नहीं है, किन्तु वैष्णव रागात्मिका भक्ति तथा अनन्य समर्पण की भावना को अननाकर भी अन्य निरुपेय सन्तों ने कृष्ण या राम की लीलाओं का वर्णन अथवा, राधा-कृष्ण के शृङ्गार का चित्रण सर्वथा त्याग्य समझा था। देवना था कि सन्तों की यह प्रवृत्ति पुरुष निरुपेयोपासकों तक ही सीमित है अथवा स्त्री कवियों में भी पाई जाती है, यदि नहीं (जैसा कि हम प्रस्तुत उदाहरण में देखते हैं), तो क्यों? साथ ही लेखिका ने यदि सम्प्रदायों के आधार पर मध्ययुगीन स्त्री-कवियों का विभाजन किया होता, उनकी दार्शनिक भावभूमि की स्पष्ट किया होता, तथा पुरुष कवियों की तुलना में उनके अन्तर तथा मौलिकता को स्पष्ट शब्दों में सामने रखा होता तो सारी नीच अधिक सुन्दर और विश्लेषणात्मक होकर हमारे सामने आती, और हम हिन्दी साहित्य के अन्तर्गत स्त्रियों की विशिष्ट देन का मूल्यांकन ठीक ठीक कर पाते। जब पार्वती कहती है "चित्त न रासै कामिनी पास" तो हम स्वभावतः जानना चाहते हैं कि क्या पुरुष कवियों और स्त्री कवियों की धारणाओं में कोई भेद नहीं था, क्या स्त्रियों ने धार्मिक काव्य के क्षेत्र में कोई नया परिवेष्टन नहीं जोड़ा ?

एक बात सामग्री के सम्बन्ध में भी कही जा सकती है। यद्यपि इस विषय की विशेषता के अभाव में बहुत अधिकारपूर्वक नहीं कहा जा सकता, किन्तु फिर भी ऐसा प्रतीत होता है कि लेखिका ने समस्त सामग्री का उपयोग नहीं कर पाया है। कबीर पंथी मारि जाता में, बाबरी सम्प्रदाय में तथा उदासी सम्प्रदाय में कुछ सत कवयित्रियाँ अवश्य रही होंगी। उदासी सम्प्रदाय की मुख्या दासी का नाम तो प्रसिद्ध ही है और दादू की भी एक शिष्या का उल्लेख किया जाता है। इसी प्रकार सम्भवतः बृन्दावन के कृष्ण भक्त सम्प्रदायों में भी दीक्षित कुछ भक्त कवयित्रियाँ अवश्य रही होंगी। इस सम्बन्ध में और अधिक अनुसन्धान की आवश्यकता जान पड़ती है।

अन्त में एक शब्द 'नारी कवि', 'नारी की सामाजिक स्थिति' तथा 'नारी मानना'—इन तीन वाक्यांशों के भेद को स्पष्ट करने के लिए कहना है। वास्तव में ये तीन अलग अलग अर्थ-सम्बन्धक अभिव्यक्तियाँ हैं; किन्तु अक्सर होता यह है लोग 'नारी' शब्द-मान को इन तीनों

में प्रयुक्त पाकर उन्हें एक ही अर्थ का बोधक समझ बैठते हैं और प्रायः एक आयतन से दूसरे में संकल्प्य कर जाते हैं। कहने का तात्पर्य यह नहीं है कि यदि हमें 'नारी कवियों' अथवा 'नारी भावना' को देना है तो उसमें भूमिका रूप में 'नारी की सामाजिक स्थिति' को नहीं देंगे। यह तो आवश्यक हो होगा; किन्तु 'नारी कवियों' पर विचार करते हुए साहित्यगत 'नारी-भावना' पर प्रकाश डालना असंगत सा है। प्रस्तुत पुस्तक के दूसरे परिच्छेद का शीर्षक है 'हिन्दी पूर्वकाल में नारी'। प्रसंगानुसार हम इस शीर्षक से यही अनुमान लगाते हैं कि हिन्दी में साहित्य सृजन प्रारम्भ होने से पूर्व साहित्य-रचना के क्षेत्र में नारी का क्या और कैसा हाथ था, इस परम्परा को लेखिका ने देना होगा। किन्तु जब हम परिच्छेद के अन्तरग में प्रवेश करते हैं तो लगता है कि लेखिका अपने विषय को भूलकर 'नारी-भावना' के आयतन में फिसल गई हैं और साथ ही शृंगार के समय से लेकर हर्ष के समय तक की नारी की सामाजिक स्थिति के ऊहापोह पर प्रकाश डालने लगी हैं। यह एक प्रकार से अप्रासंगिक ही है। अच्छा होता यदि लेखिका मीरा, सहजो, इन्द्रामती, ताज और प्रीतिशाय की परम्परा को अपाला, घोषा, शीला, विष्णा, इन्दुलेखा, घेरियो आदि की शृङ्खला से उत्पन्न करने का प्रयास करतीं। मध्ययुगीन कवयित्रियों का अध्ययन होने के नाते समाज में नारी की स्थिति, उसके अधिकार तथा शिक्षा के अवकाश आदि पर प्रकाश डालना आवश्यक है। लेखिका ने इस विषय को तीन स्थलों पर उठाया है—पहले, तीसरे परिच्छेद के आरम्भ में, दूसरी बार तीसरे परिच्छेद के अन्त में और तीसरी बार सातवें परिच्छेद के आरम्भ में ( यद्यपि अन्य स्थलों के समान यहाँ शीर्षक द्वारा निर्देश नहीं है )। कहना अत्युक्ति न होगी कि इन परिच्छेदों में वाञ्छनीय गहराई तथा प्रमाणाँ की कमी है।

कवर जो कुछ कहा गया है उससे कृति का महत्त्व घटा हो ऐसी बात नहीं है। अत्यन्त रोचक ढंग से आलोचनात्मक दृष्टिकोण की सजगता के साथ रची गई यह कृति अति परिश्रम का फल होगी, इसमें सन्देह नहीं। इसके सभी अध्याय रोचकपूर्ण हैं तथा मर्मज्ञता के परिचायक हैं। लेखिका ने इस क्षेत्र को अपनी रोज का नियम बनाकर हिन्दी-साहित्य सत्तार के एक अभाव की पूर्ति की है।



राजेंद्र यादव, मोहन राकेश

निराशावादी यथार्थ  
और कल की आशा

"यह पोट प्राउण्ड", अब्दुल समद ने हॉट भीचकर और धरती पर ज़ोर से हाथ पटकते हुए कहा— "सुहताओं और दुखियों की पनाहगाह है।"

१. लेखिका—डॉक्टर सावित्री सिन्हा, प्रकाशक—शांतिाराम प्रसन्न सन्स, दिल्ली।

सच पूछा जाय तो यह एक वाक्य ही उपन्यास की कथा है, विषय है तथा समस्या है। देहली की जामा मस्जिद और किले के बीच में, अन्य आवाद इमारतों से गिरा यह मैदान भी उतना ही श्रपाहिज और फकीर है जिनने इसमें रहने वाले, और इन दोनों को पहली, प्रश्न और समस्या का रूप देकर लेखक ने इस उपन्यास की सृष्टि की है। उपन्यास न बदकर इसे कुछ फकीरों के सस्तरण, मेंटें, प्रभाव और वर्णन कहा जाय, जो एक जगह इकट्ठे हो गए हैं—उपर यही सब परेड ब्राउण्ड के भौतिक रूप को बनाते हैं—यहाँ उसके साहित्यिक रूप को। यह साहित्यिक रूप समस्या और वस्तु-स्थिति की सत्यता के बाजूद भी उतना ही अनगढ़, असमतल और अनिश्चित है और किसी अच्छे उपन्यास के लिए 'कच्चा माल' सा लगता है। वह उपन्यास न होकर एक अच्छा रिपोर्टाज ही अधिक है।

परेड ब्राउण्ड में अपनी अपनी मीपडियों, जाटों या यों ही खुले आसमान के नीचे बसे मुसलमान फकीरों के विभिन्न परिवारों—अनुल समद, जमाल, मरियम, इब्राहीम, फुनियों—में कौशल धुलता मिलता है—उनसे बातें करता है और सदानुभूति रचता है। यह सभी जगह इतना निर्बाध और निरिरोध घूमता है; जिससे चाहे उससे ऐसे मिलता है जैसे वह सशरीर व्यक्ति न होकर एक छाया मान है (उपन्यास से ही कोई नाम लेना हो तो कहा जा सकता है, प्रेत है)। बहुत सम्भव है उसे इब्राहीम जैसे किसी 'पौर' से ऐसी 'सिद्धि' मिल गई हो। "फुनियों, अखुल समद, उसका साथी और बड़ी धी सब घुमारवें हैं। सम्भव उनकी उपेक्षा करता है 'कोई उन्हें सम्झने पूरने की कोशिश नहीं करता।'" और कौशल वह दिमाग है जो इन्हें सम्झने के लिए भेंडवाता है।

समाज के कुछ अंगों ने काम करना बन्द कर दिया है, उनमें से एक अंग यह भी है—वह पक्षाघात प्रस्त अंग है। यह करता कुछ नहीं है—लेकिन इस परोपजीविता के अस्तित्व को दुश्मनों और चमत्कारों से बनाये रखना चाहता है—'परेड ब्राउण्ड' इस समस्या की और बौद्धिक एपोक है, निष्क्रिय सदानुभूति अर्थात् उत्तरहीन प्रश्न है, जो दृश्य का चिन्तन बनकर रह गया है। फलस्वरूप फकीर कैसे खाते, रहते, बातें करते या लड़ते हैं—इन सभी के अच्छे, सच्चे और ईमानदार 'स्टिल' के अतिरिक्त जो भी कुछ है वह ऊपर से लपेटे हुए डोरे या गिलाफ की तरह ही है। हो सकता है दोनों ही एक ही समस्या के दो रूप हों और दोनों अपनी अपनी जगह सच हों—लेकिन एक दूसरे के बीच में इतना अन्तराल है कि बहुत से लोगों को तो शायद यह विश्वास ही न आए कि वे सगे भाई भी हैं। यह कलाहीनता जिनकी रहबर की असफलता है—उतनी ही आज के समाजद्रव्या लेखक की निश्चयता भी। वह ईमानदार भी है और आशानादी भी, लेकिन ईमानदारी उसे प्रकृतिवादी बना देती है, वह दृश्यों का फोटोग्राफ बनकर रह जाता है, दूसरी ओर आशावाद उसे उपदेशक और 'प्रोफेट' बना डालता है। यह 'गैप' या अन्तराल आज के हर लेखक में प्रायः मिल जाता है—उस समय लगता है कि क्या सचमुच आज के उपन्यासकार की दृष्टि और सृष्टि प्रेमचन्द की 'आश्रयवादी' रचनाओं से आगे नहीं बढ़ी? उपन्यासकार का 'शिवनेत्र' केवल भविष्य को ही देख पाता है—भूत, भविष्य और वर्तमान के स्वामिनि, वैज्ञानिक क्रम को क्यों नहीं अपनी तीव्र किरणों से प्रकाश में ला पाता? शिवनेत्र की मर्मभेदी दृष्टि, तीव्रता और शक्ति में हमें अविश्वास नहीं है—लेकिन उसकी व्यापकता अभी पकड़ में नहीं आ पाई है। वह एक निगाह में वर्तमान को देखती है और उसके सूक्ष्म से-

सूक्ष्म रंगरेशों को 'एनलाज' कर देती है, दूसरी निगाह में भविष्य पर जा पड़ती है।  
 कलावादियों को छोड़ दिया जाय तो ऐसा लगता है कि नागाजुन को छोड़कर परेड ग्रान्थड  
 की असफलता आज के हर लेखक की सीमा है।  
 भाषा के मामले में श्री रहवर प्रशसा और छूट देना के इसलिए अधिकारी हैं कि उन्हें  
 से हिन्दी में आये हैं।<sup>१</sup>

यह हरिशंकर पारसाई का पहला कहानी संग्रह है। संग्रह की अधिकांश कहानियाँ निम्न मध्यमगं  
 के जीवन को लेकर लिखी गई हैं। कुछ कहानियाँ प्रतीकात्मक हैं। भूमिका में लेखक ने कहा है  
 कि उसने मनुष्य को जैसे हँसते और रोते देखा है, वैसे ही अपनी कहानियों में चित्रित किया है।  
 परन्तु कहानियों को पढ़कर ऐसा प्रतीत होता है कि उसने मनुष्य को केवल रोते देखा है, हँसते  
 नहीं देखा। हाँ, मनुष्य की परिस्थितियों के वैषम्य में उसने पशु को हँसते देखा है। उसे उसने  
 अपने वर्ग के मनुष्य से अधिक सशक्त और प्रसन्न पाया है—यहाँ तक कि उसके प्रति वह उस वर्ग  
 के मनुष्य की स्वर्दा जगाना चाहता है। 'मैं नरक से बोल रहा हूँ' शीर्षक कहानी में इस भाव  
 की सुन्दर अभिव्यक्ति हुई है। परन्तु न जाने क्यों लेखक ने जगह जगह इस भाव की दोहराना  
 उचित समझा है। इसमें जहाँ पुनरुक्ति दोष दिखाई देता है, वहाँ साथ ही लेखक की अपरिपक्वता  
 का आभास भी मिलता है।

प्रभाव की दृष्टि से इस संग्रह की सबसे सफल कहानी है 'सेवा का शौक'। इस  
 कहानी का मुख्य पात्र है एक सोलह सत्रह वर्ष का बाल नवयुवक, जिसे मैट्रिक करते ही एक गाय  
 के स्कूल की मास्टरी करनी पड़ती है। अपनी निर्धनता और उससे उत्पन्न हीनमन्यता से दबा  
 यह अफ़सलप्रौढ़ शिक्षक, अपने वय की अपेक्षाओं को दबाये हुए, किसी तरह इस कार्य का निर्वहण  
 किये जाता है। पारिवारिक परिस्थितियों उसकी विवशता बनकर उसे घेरे हुए हैं। ऐसे में एक  
 शिक्षा शास्त्री, जो उस स्कूल के सचालक के सम्बन्धी हैं, यहाँ आते हैं और स्कूल का निरीक्षण  
 करते हैं। उन्हें उसकी पढ़ाने की शैली पसन्द नहीं आती। वे चाहते हैं कि वह शिक्षा शास्त्र की  
 अपेक्षाओं के अनुसार प्रसन्न भाव से बच्चों को पढ़ाया करे। और जब इस दृष्टि से उसकी परीक्षा  
 होने लगती है, तो वह पढ़ाते पढ़ाते रो देता है। कहानी की अन्तिम तीन पक्तियों में प्रन्ट  
 की गई माधुरता कहानी के प्रभाव में कुछ बाधा डालती है। अच्छा होता यदि लेखक इन  
 पक्तियों को लिखने के मोह का संवरण कर सका होता।

इस संग्रह की दूसरी सफल कहानी है—'भीतर का घाव', यद्यपि कहानी के वस्तु संग्रह  
 में कुछ शिथिलता आ गई है। कहानी का केन्द्रबिन्दु यही है जो अशक के एकाकी नाटक 'लक्ष्मी  
 वा स्वागत' का है। फिर भी कहानी हृदय स्पर्शी है और कहानी की अन्तिम पक्ति में एक आवेश  
 है, जो हृदय पर चोट करता है। निम्न मध्यवर्गीय नैतिकता का जो कुरूप चित्र इस कहानी में  
 निया गया है, वह इतना परिचित है कि उसके पुन सामने आने पर 'पुन.' का भाव गौण हो  
 जाता है और उसकी कुरूपता की ही छाप मस्तिष्क पर रह जाती है।

कुछ कहानियों में लेखक ने शैली के नये प्रयोग किये हैं। इन कहानियों में शैली का

१. 'परेड ग्रांथड,' लेखक—हसरान 'रहवर', प्रकाशक—आरमाराम प्रेस सन्स, दिल्ली।

है जिसमें सन्तों की बानियों और विचार-रत्नों को बहुत ही सँजोकर रखा गया है। भूमिका में सन्त-काव्य की विभिन्न प्रवृत्तियों पर विचार किया गया है। विद्वान् आलोचक ने इस खण्ड में अपने विचारों का प्रकाशन 'काव्य परिचय', 'हिन्दी-काव्य धारा', 'सन्त-परम्परा', 'सन्त-मत', 'सन्त-साहित्य', 'सन्त काव्य', 'काव्य का आदर्श', 'रहस्यवाद', 'दाम्पत्य भाव', 'रस', 'अलंकार' 'उलटवानी', 'प्रकृति-चित्रण', 'संगीत-प्रेम', 'छन्द प्रयोग', 'भाषा' आदि शीर्षकों के अन्तर्गत किया है। इन शीर्षकों के अन्तर्गत आलोचक ने सन्त-काव्य की विभिन्न प्रवृत्तियों और विशेषताओं की ओर पाठकों का ध्यान आकर्षित किया है। लेखक का विशेष ध्यान संगृहीत पद्यों के सौन्दर्य और रचना-पद्धति पर केन्द्रित है। इस प्रसंग में ऐसे उदाहरणों के द्वारा सम्यक्त का समर्थन भी किया गया है, जिनका साहित्यिक दृष्टि से मूल्यवान् किया जाता है। इस विवेचन से आलोचक का एक ही मत प्रतिमानित होता है कि "सन्तों के अनुसार निरिच्छा काव्य के आदर्श, उनके संगीत-प्रेम, उनके द्वारा प्रयुक्त छन्दों की विविधता तथा उनकी भाषा के घटुरंगे प्रेमपन की भी चर्चा की गई है और यह दिखलाया गया है कि किस प्रकार से वे इन सभी बातों के प्रति प्रायः बढ़ामीन-से रहते आए हैं। काव्य के स्वरूप से कहीं अधिक ध्यान उन्होंने उनके विषय की ओर ही दिया था और इसमें भी सदा अपने व्यक्तिगत रंग में ही रँगकर दिखलाया।" इस प्रसंग के अन्तर्गत सन्त कवियों के काव्य-वहिरा पर भी गम्भीरता के साथ विचार किया गया है। लेखक ने इन बानियों में सन्निहित सौन्दर्य, माधुर्य और मर्म-स्पर्शां उक्तियों को अनुभूति की कसौटी पर कसकर उन्हें समाज और धर्म के लिए समान रूप से उपयोगी प्रमाणित किया है। इस विषय में आलोचक का मत निष्कर्ष के रूप में पटनीय होगा। "वास्तव में सन्त लोग साहित्यिक नहीं थे और न उनकी रचनाओं को साहित्यिक मानवृष्ट के अनुसार परखना ही उचित है। उनकी भाषा में व्याकरण-सम्बन्धी अनेक दोष मिल सकते हैं और उनके पद्यों में छन्दोवियम का पालन बहुत कम पाया जा सकता है। उनके साधना-सम्बन्धी विवरणों में नीरस पंक्तियों की ही भरमार दीज पड़ेगी और उनके उपदेशों में भी कोई आकर्षण नहीं जान पड़ेगा।" इन पंक्तियों को पढ़ जाने के बाद पाठकों को यह भी नहीं भूलना चाहिए कि यह स्थिति सभी सन्तों के साहित्य की नहीं है। सुन्दरदास सन्त-काव्य के श्रेष्ठ कवि हैं, गरीबदास और चरनदास के विषय में यही कह सकते हैं। दादू को भी सरलता के साथ इसी श्रेणी में गिना जा सकता है। इनके काव्य में दोष नहीं के बराबर हैं। सन्तों में बहुत से ऐसे कवि हैं जिनका साहित्य अदालत मस्ती की स्मरण-शक्ति पर ही कीर्तन प्राप्त करता रहा है। इस दशा में छन्दोमंग, भाषा की अनेकरूपता और व्याकरण-विषयक भूलों के लिए ये सन्त कवि ही पूर्णतया उत्तरदायी नहीं हैं। सच तो यह है कि उन्होंने काव्य की रचना सन्देश-प्रसार के लिए की थी, 'बससे-सँकृते' आदि लक्ष्यों से प्रेरित होकर नहीं। संगीत-प्रेम आदि की दृष्टि से सन्तों के साहित्य का अध्ययन शायद हिन्दी में सर्वप्रथम चतुर्वेदी जी द्वारा सम्पन्न हुआ है। सन्तों का रहस्यवाद बना टुटकर गिन्य बना दिया गया है, यद्यपि वह या नहीं। रहस्यवाद की परिभाषाओं को आलोचकों ने और भी टुटकर और रहस्यपूर्ण बना दिया है। चतुर्वेदीजी ने अपनी मुलामी हुई विचार-धारा और सुसंस्कृत चिन्तन के कारण इसे बहुत सरल स्वरूप प्रदान किया है। मेरी दृष्टि से इस भूमिका-खण्ड का सबसे रोचक और महत्त्वपूर्ण परिच्छेद है सन्तों की 'दाम्पत्य-भाषना'। दाम्पत्य-भाव सन्तों का सबसे प्रिय प्रतीक था। इस



प्रथ-प्रदर्शक माना है और उनमें ऐसे अन्य सन्तों की भी गणना कर ली जाती है जिन्होंने उनके द्वारा स्वीकृत सिद्धान्तों को किसी-न-किसी रूप में अपनाया। इसके सिवाय उसमें कभी कभी ऐसे महात्माओं को भी स्थान दिया जाता है जो सूफी, वेदान्ती, सगुणोपासक, जैन वा नाथपन्थी समझे जाते हुए भी, अपने विचार स्वातन्त्र्य एवं निरपेक्ष व्यवहार के कारण सन्तदत्त माने जाते हैं। इस संग्रह में ऐसे सभी प्रकार के सन्तों की कुछ-न-कुछ यानियों संग्रहीत हैं। इनका वर्गीकरण भिन्न-भिन्न युगों के आधार पर किया गया है और प्रत्येक युग की प्रवृत्ति-विशेष का परिचय देने के लिए उसके पहले सामान्य परिचय जोड़ दिया गया है।<sup>१</sup> इसमें सन्देह नहीं है कि संग्रह बड़े परिश्रम के साथ किया गया है और इतना सुन्दर सन्त काव्य संग्रह अभी तक हिन्दी में सम्पादित नहीं हुआ। एन.दर्भ चतुर्वेदीजी धन्यवाद और बधाई के पात्र हैं।<sup>१</sup>



मोतीसिंह

## शिक्षा, साहित्य और जीवन

विनोबा का जीवन दर्शन आज के विभिन्न सघर्षों और विवृतियों से आक्रान्त मनुष्य के लिए एक नया सन्देश है। उस सन्देश में अपूर्व स्फूर्ति और प्रेरणा है जो केवल कोरे उपदेशक में नहीं होती, क्योंकि विनोबा ने जिस सत्य और दर्शन की स्थापना की है उसे उन्होंने जीवन से, उसके अनुभूत प्रत्यक्ष ज्ञान और चिन्तन से पाया है। इसीसे उनकी वाणी और लेखनी में आस्था, विश्वास (conviction) और अधिकार (authority) ध्वनित होती हैं। उनका जीवन-दर्शन है— मनुष्य में पुरुषार्थ का तेज जगाना, व्यक्ति में समष्टि की चेतना पैदा करना और जीवन से बढ़ते हुए पार्थक्य को समाप्त करके उसके प्रति सच्ची निष्ठा और प्रेम पैदा करना। शिक्षा, समाज दर्शन, भाष्य, अर्थ शास्त्र सभी की परीक्षा करते हुए वे मूल रूप से इन्हीं सिद्धान्तों को लागू करते हैं। “जिन्दगी की जिम्मेदारी कोई ढरावना चीज नहीं है। वह आनन्द से ओढ प्रोत् है।” “जिन्दगी की जिम्मेदारी का भान होने से अगर जीवन कुम्हछाता हो तो फिर वह जीवन-वस्तु ही रहने लायक नहीं है।” इसी आधार पर शिक्षण व्यवस्था का दूधरी प्रकार की योजना बनाने की सलाह वे देते हैं। “शिक्षा कर्तव्य कर्म का आनुवंशिक फल है।” ऐसी ही शिक्षा से आज के जीवन में व्याप्त असन्तुलन, एकांगिता और व्यवहारहीनता दूर हो सकती है। इसी को वे कहते हैं : “अविरोध वृत्ति से शरीर यात्रा करना मनुष्य का प्रथम कर्तव्य है।” अर्थात् जीवन के प्रत्येक क्षेत्र में सामंजस्य स्थापित करना ही शिक्षा का उद्देश्य होना चाहिए। इसीलिए वे कहते हैं कि घर, पाठशाला और समाज तीनों को आधार बनाकर बालकों के चरित्र और विचार का निर्माण होना चाहिए। “मनुष्य घर में जीता है और मदरसे में विचार सीखता है, इसलिए जीवन और विचार का मेल नहीं बैठता। उपाय इसका यह है कि एक घर से

घर में मद्रसे का प्रवेश होना चाहिए और दूसरी ओर से मद्रसे में घर खुलना चाहिए। समाज-शास्त्र को चाहिए कि शालीन हठमय निर्माण को और शिक्षण-शास्त्र को चाहिए कि कौटुम्बिक पाठशाला स्थापित करे।" ऐसे ही शिक्षा हमारे देश की बेगारी, असंगति और बनावट को दूर कर सकती है। गांधीजी की शिक्षा-पद्धति ने इसी का निर्देश किया था जो वैदिक-शिक्षा, वर्धा-योजना आदि फिज-फिज नामों से अभिहित हुईं। रूफो, स्पेन्सर, हरवर्ट, पास्टेलाजी, माप्टेथरी और दिवी आदि ने बड़ी बड़ी व्याख्याएँ की हैं और वे उपयोगी भी हैं किन्तु उसमें इस देश के काल, परिस्थिति और आवश्यकता पर ध्यान नहीं दिया जा सका है। शिक्षा 'कर्तव्य कर्म का अनुपंगिक है' इसका सीधा तात्पर्य यही है कि देश और समाज की आवश्यकता को देखते हुए जो कारणीय है, उसी दिशा में शिक्षा की नियोजना होनी चाहिए। शिक्षण का कार्य 'तेजस्वी विद्या' का अर्जन करना है। उस तेजस्वी विद्या से "आय निजाधार नमें, निराधार न रहें।" जो हमारे पुत्रपार्य को उद्दीप्त करे, वही विद्या अपेक्षित है। "बाल को यह होना है जो बलवान है, जो मानता है कि यह सारी दुनिया मेरे हाथ में तिही-जैसी है, उसकी जो भी चीज मैं बनाना चाहूँगा, बना लूँगा।" इसीलिए शिक्षा और जीवन से परिश्रम की उपादेयता पर बराबर ही विनोबाजी ने जोर दिया है। परिश्रम में उत्साह और लगन रखना ही पुत्रपार्य और तेजस्विता है। इसके भागना फायरता है। प्रतिभा का बीज, व्यक्तित्व का प्रस्फुरण ऐसे ही स्वेच्छा भ्रम से होता है। "धीरे-धीरे बचपन में हाथों से काम करता था, मेहनत-मजदूरी करता था, इसी-लिए गीता में हत्ती स्वतन्त्र प्रतिभा का दर्शन हमें होता है। हमें डेर-की-डेर विद्या हासिल नहीं करनी है, तेजस्वी विद्या हासिल करनी है।"

शिक्षा विनोबाजी के लिए एक सामाजिक समस्या है और उसीके अनुबन्ध में उन्होंने अपने विचार व्यक्त किये हैं। उनका सामाजिक दर्शन भ्रम की उमानता और परिणामस्वरूप व्यक्ति की समता पर आधारित है। "मत्तलय यह कि हर एक उपयुक्त परिश्रम का नैतिक, सामाजिक और धार्मिक मूल्य एक ही है। इस प्राचीन धर्म का आधारण जो हमने किया नहीं, पर एक बड़े भारी शूद्र-धर्म का निर्माण कर दिया।" इस प्रकार सामाजिक तथा धार्मिक समता पर आधारित समाज रचना ही उनका जीवन-दर्शन है।

विनोबाजी की विचार सरणी जीवन के सूक्ष्म निरीक्षण से प्रादुर्भूत है। वह सभी सन्तों की तरह पुस्तकीय ज्ञान को अनावश्यक मानते हैं और ज्ञान को जीवन में ढूँढने का बराबर उपदेश देते हैं। "सुखक में अर्थ नहीं रहता, अर्थ सृष्टि में रहता है।" जीवन से ही सत्य को ग्रहण करने का आग्रह इतना प्रबल है कि कभी-कभी आनोश के स्वर में विनोबाजी इसकी महत्ता समझते हैं। ".....जहाँ सम्भव हो, पोथी में आँखें न गढ़ाना, या कहिए आँखों में पोथी न गढ़ाना" यह सपानेयन की पहली धारा है। शीशी को हम रोगी शरीर का चिह्न मानते हैं। पोथी को भी—फिर वह सांसारिक पोथी हो, चाहे पारमार्थिक पोथी हो—रोगी मन का चिह्न मानना चाहिए।"

साहित्य और कला के सम्बन्ध में भी इसी प्रकार विनोबाजी के विचार स्पष्ट और प्रखर हैं। साहित्य का उद्देश्य सत्य की अभिव्यक्ति और समाज तथा राष्ट्र की मंगल-साधना है। इसी से साहित्य में शैली-साधना और अलंकरण रिपान के वे विरोधी हैं, क्योंकि वे कहते हैं कि "इन नौली भर्कों ने राष्ट्र के शील की हत्या का दण्ड शुरू किया है।" उनकी दृष्टि में सच्चा



कवि और कलाकार वही हो सकता है जो 'मन का माझिक' है। "जिसने मन नहीं जीता वह ईश्वर की सृष्टि का रहस्य नहीं समझ सकता। सृष्टि का ही नाम काव्य है।" "कवि में 'लोक हृदय को सपावत् समझासित' करने का सामर्थ्य होना चाहिए।" इसके लिए उसे सत्य-द्रष्टा होना पड़ेगा। उस सत्य को पाने के लिए उसे जीवन पर दृष्टि डालनी होगी, उसे 'अध्यक्ष' बनना पड़ेगा अर्थात् उसकी दृष्टि समग्र विश्व पर होनी चाहिए, तब वह अपने साहित्य में अन्त-और बाह्य जगत में पूर्ण सगति ला सकेगा। सुखरात की तरह इन्होंने भी काव्य को अपने में कोई महत्त्व नहीं दिया है। वह उसी अनुपात से महत्त्वपूर्ण है जिसमें वह जीवन के सत्य का उद्घाटन करता है। यह सत्य ही निश्चय मंगल का पर्याय है।

विनोबाजी के विचारों को थोड़े में व्यक्त करने और कहने में कठिनाई है, क्योंकि उनकी अन्तर्दृष्टि इतनी पैनी और सत्य की पकड़ ऐसी कञ्चुक है जो उनके प्रत्येक वाक्य और शब्द को झाड़त किये है। शब्द की मित-ययता और अर्थ की गहनता का अपूर्व संयोग विनोबाजी की शैली में है। नित्य जीवन के व्यापार में ही उन्होंने बड़े से बड़े सत्य को देखा है और इसी से उनके कथन में स्वप्नकार के साथ ही प्रमासोत्पन्न की अपूर्व क्षमता है।

विनोबाजी मूलतः अन्त शुद्धि और बहिष्कार पर जोर देते हैं। नये समाज की रचना में इसकी उपयोगिता सर्वमान्य है। किंतु भौतिक और आध्यात्मिक शक्तियों के परस्परानलम्बन की ओर उन्होंने ध्यान नहीं दिया है। नये समाज की भौतिक परिस्थितियों के बदलने के साथ ही हमारे स्वकारों और विचारों को उन्नत बनाने का प्रयास किया बायगा तो सफलता शीघ्र और अछिद्य होगी, अन्यथा विनोबाजी का दर्शन सत्य और सप पूत रहते हुए भी व्यावहारिक नहीं बन पायगा। विनोबाजी के प्रयास की सराहना और उनके दर्शन की स्वीकार करते हुए भी इतना नम्र निवेदन आवश्यक है।



प्रभुदयाल मीतल

## भूपण का जीवन-वृत्त और साहित्य

हिन्दी क्षेत्र के विस्तार और हिन्दी उद्योगों की सख्त शुद्धि के साथ ही साथ हिन्दी कवियों के जीवन वृत्तांत और उनकी कृतियों के आलोचनात्मक अध्ययन की प्रवृत्ति भी बढ़ती जा रही है। प्रस्तुत पुस्तक इसी उद्देश्य से प्रकाशित की गई है। इसके लेखक हिन्दी के पुराने साहित्यकार श्री मंगारथप्रसाद दीक्षित हैं, जो निरुद्धने पन्चीस तीस बरों से भूषण सम्बन्धी शोध कर रहे हैं। उन्होंने भूषण सम्बन्धी प्रचलित मायताओं के निरुद्ध कई नवीन तथ्य प्रमाणित किये हैं और भूषण के काव्य का नये दृष्टिकोण से मूल्यांकन किया है। प्रस्तुत पुस्तक एक अधिकारी विद्वान् की कृति है। इसमें जीवनी, रचना, आलोचना और समग्र नामक चार खण्ड हैं। पुस्तक की आरम्भिक 'अवनसिमा' में प्राचीन साहित्य में वीर काव्य का अभाव, बीरगाथा-काव्य की

१. छेसक—विनोबा भावे, प्रकाशक—सत्य साहित्य मण्डल, दिल्ली।

निरर्थकता और भूषण के काय की पृष्ठभूमि पर ऐतिहासिक विवेचन द्वारा विचार किया गया है। पुस्तक का प्रथम 'बीरनी सख्त' लेखक-वृत्त अनेक वर्षों की शोध पर आधारित होने के कारण महत्त्वपूर्ण है। इसमें लेखक के अधिकतर वे ही विचार हैं, जिन्हें वे अपने कई लेखों और 'भूषण-विमर्श' नामक ग्रन्थ में अन्त से अन्त से कथ पन्द्रह वर्ष पूर्व प्रकट कर चुके थे। यद्यपि ये विचार पुराने हैं, तथापि उनके द्वारा भूषण सम्बन्धी कई प्रचलित किंवदन्तियों का टोस प्रमाथों द्वारा खपट होने के कारण उनका अब भी उतना ही महत्त्व है, जितना पन्द्रह वर्ष पूर्व था। भूषण के विषय में यह किंवदन्ती बड़ी प्रसिद्ध है कि वे औरंगजेब की हिन्दू-विरोधी नीति के प्रतिकार के लिए शिवाजी महाराज के पास गये थे और उनको अपना सुप्रसिद्ध कवित—'इन्द्र जिमि जंभ पर "त्योँ मलेच्छ बंस पर सेर सिरराज है"—सुनाया था। इस कवित के कारण वे शिवाजी से पुरस्कृत हुए थे और उनके दरबार में रहकर उन्होंने अपने विख्यात ग्रन्थ 'शिरराज भूषण' की रचना की थी। दीक्षितजी का मत है कि भूषण का जन्म शिवाजी की मृत्यु के एक वर्ष पश्चात् सं० १७३८ में हुआ था, अतः उनका शिवाजी से मेल करना और उनके आश्रय में रहना अम-पूर्ण कथन है। भूषण शिवाजी के पौत्र शाहू महाराज के समकालीन थे और उनको ही उन्होंने अपना यह कवित सुनाया था। वे शाहू महाराज से ही पुरस्कृत हुए थे और उन्हींके आश्रय में उन्होंने सितारा नगर में 'शिवराज भूषण' की रचना सं० १७७३ में की थी। अपने इस नान्ति-कारी मत के समर्थन में दीक्षितजी का सबसे बड़ा तर्क यह है कि भूषण के जितने आश्रयदाताओं के नाम प्रसिद्ध हैं, उनमें से छद्मसाल के अतिरिक्त अन्य सभी शिवाजी महाराज के परवर्ती थे। उन्होंने सन्त तुकाराम के एक पत्र का भी हवाला दिया है, जिसमें भूषण को शाहूजी का आश्रित कवि लिखा गया है। 'शिवराज भूषण' के छन्द सं० २८ से ज्ञात होता है कि चिनकूट-नरेश हृदयराम ने उनको 'भूषण' की उपाधि दी थी। इससे यह प्रकट है कि भूषण उनका नाम नहीं था। उनका वास्तविक नाम क्या था, इसके उत्तर में कई विद्वानों ने अपने अनुमान उरसियत किए हैं। पं० बदरीदत्त पाडे वृत्त कुमायूँ के इतिहास में वर्णित एक प्रसंग के आधार पर दीक्षित जी का मत है कि भूषण का मूल नाम 'मनिराम' था। प्रचलित मान्यता के अनुसार भूषण के तीन भाई थे—चिन्तामणि, मतिराम और नीलकण्ठ; किन्तु दीक्षितजी का मत है कि चिन्ता-मणि ही भूषण के सहोदर भाई थे, मतिराम और नीलकण्ठ नहीं। मतिराम तो उनके सहोदरी भी नहीं थे, किन्तु वे उनके समकालीन और घनिष्ठ मित्र अवश्य थे। सम्मन है, मामा-पूजा के माते भाई भी हैं। दीक्षित जी के मतानुसार भूषण का जन्म-स्थान बनपुर था, जहाँ पर वे सं० १७५८ तक—अपनी २० वर्ष की अवस्था तक—रहे थे। इसके पश्चात् वे गिरिधामपुर (तिकमा-पुर, जिला कानपुर जाकर बस गए थे। भूषण के जीवन-वृत्तान्त की इस शोध के कार्य से दीक्षित जी को कई लम्बी यात्राएँ करनी पड़ी थीं, इन यात्राओं में उन्होंने जिन प्राचीन प्रमाथों का संग्रह किया था, उनके अध्ययन और अनुसन्धान के अनन्तर उन्होंने अपना मत निरिचय किया है; अतः इस खण्ड को सामग्री महत्त्वपूर्ण है, इसमें सन्देह नहीं।

द्वितीय रचना-सख्त पहले सख्त की अपेक्षा बहुत छोटा है। इसमें केवल दो परिच्छेद हैं, जिनके शीर्षक हैं रचनाओं की विचार-धारा और फुटन कविताएँ। भूषण-वृत्त दो ग्रन्थ 'शिवा-बावनी' और 'शिवराज भूषण' प्रसिद्ध हैं। इनके अतिरिक्त 'भूषण हजारा', 'भूषण उल्लास' और 'दूषण उल्लास' भी उनके ग्रन्थ कहे जाते हैं, किन्तु ये अब तक उपलब्ध नहीं हुए हैं। भूषण के दोनो

उपलब्ध ग्रन्थ वीर-रस के हैं, किन्तु उनके रचे हुए शृङ्गार रस के कुछ छन्द भी प्राप्त हुए हैं। डॉ० पीताम्बरदत्त बटव्याल ने भूषण-कृत शृङ्गार रस के अनेक छन्द खोजकर प्रकाशित कराये थे। इन छन्दों में अधिकांश नायिका भेद से सम्बन्धित हैं। ऐसा अनुमान होता है कि अपने अग्रज चित्तमणि के अनुकरण पर उन्होंने आरम्भ में शृङ्गार रस के छन्दों की रचना की थी, बाद में श्रीराजेश्वर के आत्माचारों से उनमें वीर रस के छन्द रचने की प्रेरणा प्राप्त हुई। इस सन्दर्भ में दीक्षित जी ने भूषण के काव्य की आलोचना ही की है, जो वस्तुतः तृतीय खण्ड का विषय है। इस खण्ड की पृथक् रचने की आवश्यकता नहीं थी। इसकी सामग्री सरलतापूर्वक तृतीय खण्ड में मिलाई जा सकती थी।

तृतीय आलोचना खण्ड सबसे बड़ा है। इसमें भूषण के काव्य की विस्तृत आलोचना की गई है। 'शिवराज भूषण' का निर्माण काल अधिकांश लेखकों ने स० १७३० वि० माना है, किन्तु दीक्षितजी ने इस ग्रन्थ के अंत साक्ष्य से ही यह सिद्ध किया है कि इसमें वर्णित अधिकांश घटनाएँ स० १७३० के पश्चात् की हैं, अतः इसका निर्माण काल उक्त अवत के बाद का होना चाहिए। टीक्षितजी के मतानुसार इसकी रचना स० १७७३ वि० में हुई थी। 'शिवा बावनी' की रचना 'शिवराज भूषण' से पूर्व की है, इसमें मतभेद नहीं है। इस खण्ड में विभिन्न शीर्षकों के अन्तर्गत भूषण के काव्य की विस्तृत आलोचना की गई है।

भूषण कवि उस काल में हुए, जो हिन्दी साहित्य के इतिहास में 'रीति काल' के नाम से प्रसिद्ध है। उस काल के कवियों ने शृङ्गार रस की रचनाएँ रीतिबद्ध मुक्तक काव्य के रूप में की हैं। भूषण ने अपने काल की धारा के विरुद्ध अपना काव्य वीर रस में तो लिखा, किन्तु उसका स्वरूप उन्होंने भी रीतिबद्ध मुक्तक काव्य ही रखा। उन्होंने 'शिवराज भूषण' के आरम्भ में लिखा है :

शिव चरित्र ललि यों भयो, कवि भूषण के चित्त ।

भक्ति भक्ति भूपति सों, भूपति करौं कवित्त ॥

उन्होंने शिवाजी के चरित्र का कथन अवश्य किया है, किन्तु उनका लक्ष्य प्रलकारों का वर्णन करना भी रहा है। उन बात तो यह है कि 'शिवराज भूषण' वीर रस का अलंकार ग्रन्थ पहले है, और शिवाजी का चरित्र बाद में। ऐसी स्थिति में भूषण के काव्य की आलोचना करते समय आलोचक को यह बतलाना चाहिए कि कवि अपनी रचनाओं में वीर रस की निष्पत्ति करने में कहीं तक सफल हुआ है और उसका अलंकार वर्णन किस ढंग में किया है। दीक्षितजी ने वीर-रस के सम्बन्ध में कुछ विस्तार से लिखा भी है, यद्यपि इसका और भी विस्तृत विवेचन होना आवश्यक था, किन्तु उनका अलंकार वर्णन तो बहुत ही संक्षिप्त—केवल साढ़े तीन पृष्ठों का ही है।

चतुर्थ समूह खण्ड में भूषण कृत विविध छन्दों का संकलन है। यह समूह अधूरा और छोटा है। इसमें संकलित छन्द इस ढंग के नहीं हैं, जिनसे भूषण के काव्य का यथार्थ महत्त्व ज्ञात हो सके। इन छन्दों को पढ़कर पाठक के मन पर भूषण के काव्य की वैसी छाप नहीं पड़ती, जैसी लेखक ने आलोचना खण्ड में डालने की चेष्टा की है।

भूषण हमारे राष्ट्रीय कवि थे। उनका काव्य कई दृष्टियों से बड़ा महत्त्वपूर्ण है, किन्तु दीक्षितजी ने उसके महत्त्व का मूल्यमात्रण करने में कुछ अतिशयोक्ति से काम किया है। उन्होंने यह सिद्ध करना चाहा है कि भूषण ने राष्ट्र निर्माण के उद्देश्य से समस्त भारत में भ्रमण किया

और अपने समय के समस्त हिन्दू राजाओं को संगठित किया। उन्होंने अपने श्रोतस्वी काव्य से हिन्दू नरेशों में नई जान डाल दी और उनके द्वारा शक्तिशाली मुगल शासन का अन्त करा दिया। यह कथन कुछ अंश में सत्य भी है, किन्तु दीक्षितजी ने इसका जिस प्रकार वर्णन किया है, उसमें अतिशयोक्ति की माना अधिक है।

भूपय के काव्य का महत्त्व बतलाते हुए दीक्षितजी ने संस्कृत और हिन्दी के शृङ्गारी कवियों के साथ ही-साथ हमारे सन्त और मऊ कवियों के साथ बड़ा अन्वय किया है। उनका कहना है कि भास, कालिदास, भवभूति और श्रीहर्ष आदि ने तो देश में स्त्रैणता का प्रसार किया ही, तुलसी और सूर आदि ने भी उसी भावना को बल दिया। उनका यह भी मत है कि सन्त-कवियों ने वैराग्य का महत्त्व बढ़ाकर हमारे उत्साह को मन्द कर दिया। दीक्षितजी का यह कथन कितना लचर है, यह बतलाने की आवश्यकता नहीं। तुलसी सूर का काव्य स्त्रैणता को बल देने वाला और सन्त कवियों का काव्य उत्साह को मन्द करने वाला घतलाना सरासर भ्रमात्मक है।

इस पुस्तक की सबसे बड़ी कमी है—भाषा और छापे की अशुद्धियाँ, इसके लिए लेखक और प्रकाशक दोनों उत्तरदायी हैं। यदि प्रकाशक पुस्तक को शुद्ध रूप में प्रकाशित करने की अपनी जिम्मेदारी समझता है, तो उसके द्वारा लेखक की साधारण अशुद्धियाँ भी दूर हो जाती हैं। इस पुस्तक का प्रकाशक शायद इस प्रकार की अपनी जिम्मेदारी का अनुभव नहीं करता है। इसीलिए इस पुस्तक में लेखक और प्रकाशक दोनों की अगणित अशुद्धियाँ भरी पड़ी हैं। पुस्तक के पढ़ने से ऐसा शक्त होता है कि इसके लेखक शुद्ध भाषा लिखने के अभ्यासी नहीं हैं और विरामादि चिह्नों को यथास्थान लगाना तो शायद उन्होंने सीखा ही नहीं। पुस्तक की आरम्भिक अवतरणिका से अन्त तक का कोई पृष्ठ नहीं जिसमें भाषा और छापे की भूलें न हों। दीक्षितजी-जैसे पुराने लेखक की ऐसी भरी भाषा देखकर आश्चर्यपूर्ण खेद होता है। इस पुस्तक की कबड-टाकड़ और अस्तव्यस्त भाषा के कुछ उदाहरण हम आरम्भिक पृष्ठों से ही देते हैं :

“यह चन्द्रवरदाई का रचा एक बहुत बड़ा ग्रन्थ माना जाता है जो कि पृथ्वीराज का दरबारी कवि और मन्त्री था।”<sup>१</sup>

“अठारहवीं शताब्दी के आरम्भ में औरंगजेबी शासन देश में प्रतिष्ठित होता है इसकी शासन-प्रणाली अपने पूर्वजों से भिन्न थी अतः हिन्दुओं, सिपा मुसलमानों और परिवार वालों पर अनेक प्रकार के अत्याचार किये थे।”<sup>२</sup>

“हसीजिये हम इस महाकवि की रचना का गम्भीर अध्ययन करना चाहिये तभी हमें आगे बढ़ने के लिये पथ पा सकते हैं।”<sup>३</sup>

“इनके पिता रत्नाकर शर्मा ही सार्विक माहात्म्य और तपस्वी वृत्ति से समय यापन करते थे।”<sup>४</sup>

“अन्त में जब कोई उपाय चलता न देखकर भूपय महाकवि से सदायता की

१. अवतरणिका, पृष्ठ ४।

२. अवतरणिका, पृष्ठ ८।

३. विषय-प्रवेश, पृष्ठ २।

४. पृष्ठ १२।

पाचना की।”

“परन्तु अब तक इनके संबंध के कोई छन्द प्राप्त नहीं हो सका है और न तक सुरकी विषयक छन्दोंशाही पूरा हो पाया है।”

“कवि ने देह के वायुवाय को चर्वा करते हुए पुनर्जन्म में किम रूप में रहे इसकी चिन्ता त्यागकर इससे बहृष्ट रूप और परोपकार में संक्रमण रहने की शिक्षा दी है।”

“ऋद्ध सभ्य निर्योगसमक रूप में पाठकों एवं साहित्यिकों के सम्मुख रखी जा सकी है।”

पुस्तक के प्रारम्भिक पृष्ठों के उन्मुख श्लोकों से यह सिद्ध है कि इस पुस्तक की भाषा कितनी अतगढ़, व्याकरण विरुद्ध और विरामादि विहो से रहित है। इसमें अनेक शब्दों का किस प्रकार अशुद्ध प्रयोग हुआ है, इसके उदाहरण के लिए आरम्भिक ‘निदान-प्रवेश’ के पृष्ठ १ में ‘अज्ञातपुरुष’ शब्द द्रष्टव्य है। इसमें छाने की अशुद्धियों के कारण अनेक शब्द किस प्रकार अर्थ ही गय हैं, इसके उदाहरण के लिए केवल दो शब्द दिने जाते हैं। पृष्ठ ३ में ‘संस्कार’ के स्थान पर ‘संस्करस्य’ और पृष्ठ ३५ में ‘दिशा’ के स्थान पर ‘दिशाव’ छत्र है।

पुस्तक के अन्तिम खण्ड में दिये हुए कान्त-संकलन में भी अनेक त्रुटियाँ हैं। इसका पाठ अशुद्ध है और इसमें सुसम्पादन का अभाव है। इसकी अनेक ‘भूषण-अन्वयावली’ का पाठ अविश्व शुद्ध और सुसम्पादित है। ठक पुस्तक को भी ब्रह्मरत्नदास जी ने प्रस्तुत पुस्तक से प्रायः वेईस वर्ष पूर्व प्रकाशित कराना या। श्री दीक्षितजी ब्रह्मनाथ के विज्ञान और भूषण के विशेषज्ञ हैं। यदि वे चाहते तो योड़े परिश्रम से ही भूषण के काव्य की सुसम्पादित रूप में प्रकाशित कर सकते थे। हमको खेदपूर्वक मिलना पड़ता है कि इस पुस्तक की भाषा-सम्बन्धी त्रुटियों और छाने की अशुद्धियों ने दीक्षितजी की पुस्तक के महत्त्व को निम्नी में निला दिया है। हम चाहते हैं कि इसके आगामी संस्करण में ये त्रुटियाँ दूर की जायें, ताकि यह पुस्तक अपना उचित महत्त्व प्राप्त कर सके।”



डॉक्टर आधाप्रनाद मिश्र

## विश्ववर्म-दर्शन पर एक दृष्टि

इस अत्यन्त उपादेय विषय पर हिन्दी में अभी बहुत कम ग्रन्थ प्राप्त हैं। इस दृष्टि से यह ग्रन्थ मूल्यवान है और एक बड़े अभाव की पूर्ति करता है। सुन्दर तथा उपादेय होने के साथ ही

१. पृष्ठ ३३।

२. पृष्ठ ३१।

३. पृष्ठ ६६।

४. पृष्ठ ७२।

५. ‘महाकवि भूषण’, लेखक—डॉ० भगीरथप्रनाद दीक्षित, प्रकाशक—साहित्य भवन लिमिटेड, प्रयाग।

विषय के अत्यन्त व्यापक होने के कारण यह भय भी था कि कहीं इसका कोई उपादेय अंग छूट न जाय। मेरा निष्पक्ष मत है कि विद्याचुरागी लेखक के महान् अग्र्यप्रयास एवं उन्हींके शब्दों में उनकी 'मधुमक्षिका वृत्ति' ने प्रस्तुत ग्रन्थ के विषय में उस भय को सत्य नहीं होने दिया। धर्म युगयुगान्तर में बदलते हुए स्वरूपों में समन्वय स्थापित करने के लिए समय-समय पर उसके अभिन्न व्याख्यान के जितने भी प्रयास विभिन्न वादों, मतों एवं विचार-धाराओं के आरम्भ के रूप में प्राचीन काल से लेकर अब तक हुए हैं, उन सबका इतिहास इसमें प्रस्तुत है। आठवें खण्ड के 'भारतीय संस्कृति के उन्नायक' नामक तीसरे परिच्छेद में योगी अरविन्द तथा महापि रमण इत्यादि के विचारों का, जिनसे अभी तक बहुत कम लोग परिचित हैं, सङ्कलन करने के लिए लेखक महोदय हमारे विरोध घन्यवाद के पात्र हैं।

पर इन सुखों एवं विशेषताओं के होते हुए भी इस ग्रन्थ में अनेक दोष हैं जिनको दूर किये बिना यह उतना आकर्षक और मनोहारी नहीं होगा जितना अग्र्यथा इसे होना चाहिए। हम नीचे कुछ मुख्य दोषों का दिग्दर्शन-भाष्य कराएंगे क्योंकि समस्त दोषों का सविस्तर वर्णन न तो सम्भव ही है और न अपेक्षित ही। यह दिग्दर्शन भी दोषोद्भावना की दृष्टि से नहीं, अपितु इस अग्र्यथा उपादेय ग्रन्थ के दोषों के परिहार द्वारा इसे और भी उपादेय एवं लोकप्रयोगी बनाने में सहायक होने की भावना से किया जा रहा है। इन पंक्तियों के लेखक को यह प्रिय अभिलाषा है कि यह आलोचना इसी रूप में ग्रहण की जाय, आलोचनिक के रूप में नहीं।

प्रस्तुत ग्रन्थ का नाम 'विश्वधर्म-दर्शन' है और इसमें धर्म-ग्रन्थों के अतिरिक्त अर्थ-शास्त्र, संगीत-शास्त्र, गणित-शास्त्र, आयुर्वेद तथा चतुर्वेद इत्यादि से सम्बद्ध साहित्यों की भी चर्चा की गई है। परन्तु इनका प्रस्तुत ग्रन्थ से कोई साक्षात् सम्बन्ध नहीं ज्ञात होता। फिर यह विषयान्तर लगता है, यद्यपि बात वस्तुतः ऐसी है नहीं। अतएव ग्रन्थाारम्भ में 'धर्म' को वह व्यापक व्याख्या प्रस्तुत होनी चाहिए थी जिसको मन में रखकर लेखक ने उनका यहाँ समावेश किया है और ठीक ही किया है। वैसे, इन विषयान्तर लगने वाले विषयों का समावेश न होने पर भी 'धर्म-दर्शन' की पुस्तक में 'धर्म' के विषय में बिना कुछ कहे 'सिन्धु घाटी की सभ्यता' से ग्रन्थ का आरम्भ न बाने कैसा अजीब-सा लगता है।

ग्रन्थ की विषय-सूची तो बड़ी ही आकर्षक और सुन्दर है पर ग्रन्थ पढ जाने पर अनेक स्थलों में ऐसा लगा जैसे विषय का यथेष्ट—यद्यपि संक्षिप्त और निश्चयात्मक—वर्णन करना उतना अभीष्ट नहीं है जितना खानापूरी करना। प्रायः ग्रन्थ सूच्यात्मक ज्ञान देने तक ही सीमित रहा है। इसके कारण कहीं-कहीं भाव स्पष्ट होने के बदले और भी उलझ गये हैं। माना कि विषय की व्यापकता और विविधता तथा स्थानाभाव के कारण बहुत सी बातें सविस्तर नहीं दी जा सकतीं पर हमारी दृढ़ धारणा है कि ग्रन्थ का आकार बिना बढ़ाये हुए भी बहुत सी मोटी-मोटी बातें स्पष्ट ढंग से कही जा सकती थीं; पर अनजानवश अथवा आवश्यक-अनावश्यक का पूर्ण तथा स्पष्ट विचार न होने से नहीं कही जा सकीं। हम दो ही तीन स्थल दिखाकर सन्तोष करेंगे।

उपनिषदों के वर्णन में ईशोपनिषद् के अत्यन्त प्राचीन तथा महत्त्वपूर्ण होने पर भी उसका जितना विस्तार दूसरों की अपेक्षा करके किया गया है, वह उचित नहीं जान पड़ता। प्रश्नोपनिषद् के प्रश्नों को सुझाने में आधा पृष्ठ लगा दिया गया है पर उनके उत्तर में—जिनके कारण ही उन प्रश्नों की भी सार्थकता होती—चार पंक्तियाँ भी नहीं लिखी गईं। प्रश्नों के

देने भर से पाठक का क्या लाभ हुआ ? तैत्तिरीय जैसे महत्त्वपूर्ण उपनिषद् के सम्बन्ध में कुल चार पक्तियाँ लिखी गईं और उनमें भी दिये गए तथ्य गलत हैं, जैसे उसके शिक्षाशैली और ब्रह्मानन्द बरुली नामक दो ही भाग बताये गए हैं, पर उसका शृगुवल्ली नामक एक तीसरा भी भाग है। जितने स्थान में केन, तैत्तिरीय, ऐतरेय तथा माण्डूक्य—चारों का वर्णन समाप्त कर दिया गया है, उनमें में प्रश्न के प्रश्नों भर का उल्लेख किया गया है। उपनिषद्-जैसे संस्कृतवाङ्मय के अद्भुत साहित्य और विश्व के सर्वोच्च दर्शन ग्रन्थों का प्रायेण नामोल्लेखालम्बक विवरण छिछला और हल्का प्रतीत होता है। इसी प्रकार जैन दर्शन की जीव-विषयक सबसे मोटी बात है उसका जीव को शरीर परिणामी अर्थात् प्रदीपकत्व सजीव विनाशशील मताना; जहाँ शाङ्करमत में जीव विषु तथा वैष्णवमतों में अणु है, वहाँ जैनों का जीव मध्यम परिमाण वाला है। पर इतनी मोटी तथा प्रधान बात का उल्लेख तक नहीं किया गया, जब कि जीव ही समस्त दर्शनों के विचार का मूलाधार है। आकाश, धर्म, अघर्म, पुद्गल, अस्त्विकाय और अनस्त्विकाय-जैसे विशिष्ट अर्थ वाले शब्दों को तो बिना कुछ समझाए छोड़ ही दिया गया है जब कि जैनों की आकाश, धर्म इत्यादि की कल्पना एतद्विषयक अन्य मतों की सामान्य कल्पना से सर्वथा भिन्न है। इसी प्रकार वैशेषिक दर्शन के वर्णन में जहाँ कणाद के अतुल्य अन्तःकरण की शुद्धि के लिए धार्मिक बनकर आत्मयक बताया गया, वहाँ उनके द्वारा दी गई धर्म की परिभाषा—जो सम्भवतः 'धर्म' की भारतीय व्याख्याओं में सर्वव्यापक अतश्च सर्वश्रेष्ठ है—देने का कष्ट ही नहीं किया गया। इन वर्णनों में कई स्थलों में कोई विरोध सफ़ा और क्रम भी नहीं दीख पड़ता। जैसे इस वैशेषिक के ही वर्णन में संयोग के बाद बुद्धि के दो भेद दिये गए हैं। इन दोनों में क्या पौर्वाचर्य है, यह समझ में न आया। फिर ये दो ही विषय उल्लेख के लिए क्यों चुने गए ? इनसे अधिक महत्त्वपूर्ण बातें कहने को थीं।

इस सूत्रात्मक वर्णन से जो मन की परितोष नहीं होता वह तो अलग, इन सूत्र विषयों के अपर्याप्त या अधूरे उल्लेखों से भ्रम भी पैदा होते हैं। जैसे पृष्ठ २८४ पर आचार्य रामानन्द के मत का जो वर्णन दिया गया है, वह जितना है उतना तो ठीक है पर पर्याप्त नहीं, क्योंकि उसके भ्रम को आभय मिलता है। रामानुजी वैष्णवों की भाँति रामानन्द को भी तुलसी शालग्राम आदि पर भद्रा तथा पृथक् अथवा युगल मूर्ति की आराधना इत्यादि करने वाला कहा गया है। पढ़कर कुछ इस प्रकार की धारणा होती है कि दोनों सम्प्रदायों में कोई भेद नहीं है, और है भी तो महत्त्वपूर्ण नहीं, पर बात ऐसी नहीं है। रामानन्द ने निर्युग्ण और सगुण दोनों ही पक्ष माने हैं। सरल तथा सर्वसाधारण के लिए सुगम होने से सगुण को प्रधानता अवश्य दी है पर निर्युग्ण का निराकरण या प्रत्याख्यान नहीं किया है। इसीलिए जहाँ उनके अनुयायी कपीर जैसे 'निर्युजी' सन्त हैं, वहाँ सम्पूर्ण रामानन्दी सम्प्रदाय सगुणवादी है। इस प्रकार उनके मत में निर्युग्ण और सगुण अथवा ज्ञान और मक्ति का भागवत-जैसा समन्वय मिलता है। इसीलिए एकमात्र गोस्वामी तुलसीदास ही रामानन्दी विचारधारा के सच्चे प्रतिनिधि हैं। इसके विपरीत रामानुज कट्टर सगुणवादी हैं। उनकी विचार-धारा में निर्युग्ण को कोई स्थान प्राप्त नहीं है, उनका निर्युग्ण भी उविरोध और शरीरी है। इसी प्रकार पृष्ठ १५८ पर बौद्ध-दर्शन के निर्वाण को नित्यानन्द रूप कहा है और आगे पृष्ठ १५९ पर माध्यमिक बौद्धों के वर्णन में निर्वाण को शून्यरूप कहा है। इस प्रकार एक ही निर्वाण के सम्बन्ध में दो विरोधी बातों का उल्लेख भर करके छोड़ दिया गया है। फिर पृष्ठ २१५ तथा २१६ पर तन्त्रों के पञ्चमकारों के विषय में दो विरोधी विचार उल्लिखित हैं। पहले

में मन्त्रादि को बाह्य माना है पर इनके प्रयोग का लक्ष्य भौतिक तथा लौकिक आनन्द न मानकर परमानन्द माना है, और दूसरे में इन्हें बाह्य न मानकर प्रतीकामय माना है। सामान्य पाठक ऐसे विशेषी विचारों में उलझकर निद्रा नही कर पाता कि दोनों में कौनसा सत्य है और किसमें आस्था दृढ की जाय। दो विभिन्न तथा विशेषी विचारों अथवा मतों को एकत्र रग देने-मर से किसी सन्नतसामक दृढ विद्वान् की प्रतिष्ठा नही हो जाती जो इस जैसे प्रश्नों का प्रायः लक्ष्य होता है और होना भी चाहिये।

कहाँ-कहाँ तो लेखक ने ऐसी बातें लिखी हैं जो सर्वथा अपायक और भ्रमभूलक ही कही जावेंगी, जैसे साध्य के वर्णन में पृष्ठ १६६ पर तत्त्वों की सत्ता पक्षों बताई गई है और वे तत्त्व प्रकृति, पुरुष, महत् इत्यादि क्रम से कहे गए हैं। यह सर्वथा असत्य है। साध्य वस्तुतः दो ही तत्त्व मानता है, पक्ष नही। पक्षीय संख्या तो उसने 'तत्त्व' की योद्धा व्यापक दृष्टि रखकर कही है क्योंकि इन दोनों के अतिरिक्त जो तेरे अज्ञान्तर तत्त्व हैं, वे वस्तुतः प्रकृति के ही विचार हैं, उनके पृथक् नही। परन्तु वस्तुतः प्रत्येक के वर्णन से वे पक्षों का सर्वथा स्वतन्त्र लगते हैं जो स्पष्ट ही भ्रम है। फिर प्रकृति के अनन्तर मरुत्, अरुद्धार इत्यादि को न देखकर पुरुष को और उसके बाद महात् को देने से यह भ्रम और भी दृढ होता है। यद्यपि पृष्ठ १६८ पर अन्त में "यह दर्शन द्वैतमत का प्रतिपादन करता है। प्रकृति और पुरुष को मूल सत्त्व है जिनके परस्पर सम्बन्ध से जगत् का आनिर्माण होता है"—ऐसा लिखा है, पर यह वाक्य पूर्णतया से बहुत दूर तथा पृथक् आने से तय्युक्त भ्रम को दूर करने में विशेष समर्थ नही है और फिर 'एक तो तितलौकी दूजे नीम चढ़ी' उक्ति के अनुसार इस वाक्य के आगे ही पृष्ठ १६६ पर 'योगदर्शन' के वर्णन में "पतञ्जलि ने भी करिब के समान ही पक्षीय 'मूल तत्त्व' स्वीकार किये हैं"—ऐसा लिखा है। इससे यह भ्रम दूर होने के बरके और भी दृढ हो जाता है। उपर्युक्त वाक्य में 'मूल' शब्द नही आना चाहिये था। यह बड़ा अनर्थकारी है।

विद्वान् विषयक उपर्युक्त दोनों के अतिरिक्त कुछ और भी ऐसे दोष हैं जो दृष्टि-भेद या विचार-वैषम्य के कारण हुए हैं। वस्तुतः इन्हें दोष न कहकर मत-वैषम्य ही कहना चाहिये, पर दोष कहने के लिए हम काय्य इसलिए हैं कि किसी भी निराश्रय्य महत्त्वपूर्ण विषय के सम्बन्ध में एकदेशीय या एकाद्रीय मत देखकर अन्य समानरूपेण महत्त्वपूर्ण मतों की अपेक्षा करना—उल्लेख तक न करना—लेखक को पाठक की दृष्टि में पक्षपातपूर्ण और सदीय दृष्टारता है। पृष्ठ ४३ पर व्याकरण के विषय में लिखते हुए लिखा गया है कि "पाणिनि के धारम्भ के पहले ऋषिद्वय सूत्र माहेश्वर सूत्र कहे गए हैं। इससे सहज ही यह अनुमान होगा है कि माहेश्वर सूत्र भी किसी और व्याकरण के ही सूत्र होंगे।" पर क्या इन सूत्रों के माहेश्वर सूत्र होने से यह भी अनुमान उतनी ही सहज रीति से नही होना कि ये सूत्र पाणिनि को भगवान् माहेश्वर ( शिवजी ) की कृपा से प्राप्त हुए थे जैसा कि वेद्याकर्यों में पूर्ण-प्रचलित परम्परा भी है। क्या कात्यायन, पतञ्जलि, कैप्यट, वामन, जयादित्य आदि किसीको भी उपर्युक्त परम्परा की अस्तित्वा शत न हो सके जो अब आनिर्धार की जा रही है ? इस प्रकार परम्परा परिपुष्ट होने से तो दूसरा ही अनुमान प्रबलतर बन पड़ता है। पर इसका उल्लेख तक भी नही किया गया। यही बात पृष्ठ १६ तथा २८ पर वैदिक देवाता, पृष्ठ ३६४ पर वर्ण तथा अष्टदशता आदि, एवं अन्यत्र राम और कृष्ण के ऐतिहासिकत्व और उनके निष्ठात्व आदि के विषय में प्रकृत किये गए विचारों के



सम्बन्ध में भी कही जा सकती है। हमारा यह तात्पर्य कदापि नहीं है कि लेखक अपने स्वतन्त्र विचार न प्रस्तुत करे। इसके विपरीत हमारा तो दृढ़ मत है कि जो स्वतन्त्र विचारक नहीं, वह उत्कृष्ट लेखक ही नहीं, पर ये स्वतन्त्र विचार समस्त युक्तियों के साथ दिये जाने चाहिए और साथ ही यदि अन्य सभी निरोधी मत नहीं तो कम से कम एक दो मुख्य मतों को भी, विशेषकर जो परम्परा से प्रचलित हैं, देना चाहिए और थोड़ा साहस करके उनके द्वारा प्रस्तुत तर्कों तथा युक्तियों को भी काटना चाहिए।

उपर्युक्त दोषों के अतिरिक्त भाषा-सम्बन्धी भी कई दोष यत्र तत्र हो गए हैं। वाक्य कई स्थलों पर लट्टक तथा शिथिल और कहीं-कहीं पर अशुद्ध भी आये हैं। शब्द भी अशुद्ध हैं, जो सम्भवतः छुगई की अशुद्धि के कारण हैं। गृहशक्ति के लिए गृहाशक्ति ( पृष्ठ ३०० ), श्वेता-श्वतर के लिए श्वेताश्वेत ( हो सफ़ता हो यह ठीक हो पर ऐसा नाम कहीं देखा हो, ऐसा स्मरण मुझे नहीं है पर ठीक भी हो तो जो अधिक प्रचलित शब्द हैं, उनका प्रयोग ही अधिक उचित होता है ) तथा 'चरित' के अर्थ में 'चरित्र' इत्यादि अशुद्ध हैं।

यदि विचारपूर्वक पढ़कर इनमें कुछ उचित लागने वाले दोषों का परिहार किया जा सका तो अपने अगले संस्करण के अनन्तर यह ग्रन्थ हिन्दी-साहित्य में अमूल्य कृति होगा। ऐसे ग्रन्थ की रचना के लिए हम लेखक को पुनः धन्यवाद देते हैं।'



केशवचन्द्र वर्मा

## हमारे साहित्य में हास्यरस

हिन्दी में हास्यरस पर अब तक एक परिचयात्मक पुस्तक की जो कमी अनुभव की जा रही थी, किसी सीमा तक प्रस्तुत रचना उस अमान को दूर कर सकने में समर्थ सिद्ध हुई है। इस दृष्टिकोण से पुस्तक न केवल अग्र्यतम है, चरम उपयोगी भी है। इस ग्रन्थ की एक विशेषता यह है कि, चूँकि आलोचक स्वयं हास्यरस के कवि हैं, ( जैसा कि परिशिष्ट के उनके अपने संकलन से स्पष्ट होता है ) सारी आलोचना बातचीत के लक्ष्य में लिखी गई है और उसमें कठिनाता एवं हास्य सिद्धान्तों का दुरुद्ध प्रतिपादन हास्ययुक्त भाषा और छोटे-छोटे उदाहरणों के माध्यम से सहज ही प्राप्त बना दिया गया है।

पूरी पुस्तक का विमान्य शत श्रृंखलाओं के अन्तर्गत हुआ है जिनमें भाषा की उत्पत्ति, साहित्य, काव्य और गद्य आदि के लक्षण, हास्य और उपहास, हास्य के रूप, हास्य में अम या घोषा, हिन्दी में हास्य का विकास आदि का संक्षिप्त उल्लेख है। आलोचक ने उर्दू के हास्य व्यंग को हिन्दी-साहित्य का अविच्छिन्न अंग मानते हुए उसका भी विस्तृत विवेचन किया है और उर्दू तथा हिन्दी के गद्य व पद्य लेखकों का जीवन-परिचय तथा उनकी व्यंग कृतियों के विषय में चर्चा की है।

इस ग्रन्थ की उपयोगिता इस दृष्टि से अधिक है कि जिन लेखकों की चर्चा की गई है,

उनकी प्रायः एकाग्र सक्षिप्त कृतियों का भी उदाहरण प्रस्तुत कर दिया गया है जो कि पाठकों को न सिर्फ आलोचना की योग्यता एकरसता से बचाती हैं बल्कि उन्हें आलोचक के वक्तव्य को कसने वाली कसौटी भी साथ ही मिल जाती है। उर्दू और हिन्दी के तमाम हास्य व्यंग लिखने वाले लेखकों का पूरा ग्यौरा एक साथ उपस्थित करने का यह निश्चित ही स्तुत्य प्रयास है।

दो एक शब्द इसके बारे में और। पुस्तक में हिन्दी की आधुनिकतम हास्य व्यंग की प्रवृत्तियों का उल्लेख नहीं के बराबर है। इसके अतिरिक्त आलोचक की सूची से कई प्रमुख हास्य-लेखक छूट भी गए हैं जिनमें बिहार के श्री राधाकृष्ण का नाम उल्लेखनीय है। भाषा की दृष्टि से भी कहीं कहीं चूक हो गई है जैसे यदि सँवार लिया गया होता तो अन्ध्रा होता। पुस्तक साफ़ छपी है, फिर भी टाइप सुधरे नहीं हैं और कहीं कहीं तो प्रूफ की बड़ी भ्रष्ट गलती भी हो गई है। पुस्तक के अन्त में यदि लेखक अपनी कृतियों का सञ्चलन न देता, तो भी कोई विशेष हानि नहीं थी। जैसे सुलपुष्ट की कवर डिजाइन का परिवर्तन यदि होता तो सम्भव है इस पुस्तक का 'गेट-अप' भी अधिक सुसज्जित हो जाता।

पुस्तक के अन्त में तीन चार पृष्ठों का एक शब्दकोश भी दिया हुआ है जो उर्दू न जानने वाले पाठकों के लिए उपयोगी सिद्ध हो सकता है।<sup>१</sup>



माया भटनागर

## कवि आरसी की काव्य-साधना

'कवि आरसी की काव्य साधना' के लेखक श्री प्रताप साहित्यालंकार ने पुस्तक में कवि की प्रमुख काव्य प्रवृत्तियों की व्याख्यात्मक आलोचना की है। इसके अतिरिक्त कवि के विचार सौन्दर्य, कला नैपुण्य और कवि द्वारा रचित बाल साहित्य की विशिष्टताओं पर पर्याप्त प्रकाश डाला है। कवि की प्रगतिवादी रचनाओं के महत्त्व का निरूपण पूर्ण तत्परता से किया गया है, अतः इसमें तो कोई संदेह नहीं कि इस आलोचनात्मक कृति से कवि आरसी की विविध काव्य कृतियों और विचार सरणियों का ज्ञान पाठक को प्राप्त हो जाता है।

नवीन कविओं की कृतियों की आलोचना प्रायः दो उद्देश्यों से की जाती है—प्रथम सहायभूतिपूर्ण आलोचना द्वारा कवियों को प्रोत्साहित करना, द्वितीय उम्मीद स्वल्पों में पाठकों की अभिरुचि जाग्रत करना। कवि आरसी के सहायभूतिशील आलोचक का उद्देश्य इससे इतर प्रतीत नहीं होता। प्रथम उद्देश्य की सफलता के सम्बन्ध में तो कवि ही बता सकता है कि उसे अपनी इस आलोचना से कितना प्रोत्साहन और सन्तोष प्राप्त हुआ है। पुस्तक के दूसरे उद्देश्य की सफलता में कुछ बाधाएँ स्पष्ट हैं।

कवि की काव्य प्रवृत्तियों और विचारशीलता की जैसी व्याख्या की गई है, उससे पाठक के मन में कवि के प्रति आत्मक धारणा उपजने की बहुत सम्भावना है। पुस्तक पढ़कर यही लगता है कि कवि, जैसे युग के सभी प्रवाहों में बहकर, सभी स्तरों में स्वर मिलाकर अथवा सामयिक

१. लेखक—कृष्णकुमार श्रीवास्तव, प्रकाशक—कृष्णकुंज, जूनाबाद।

प्रबल स्वर का सहयोगी बनकर अपना कवि-धर्म निभा रहा है। जैसे उसकी अनुभूति और अभिव्यक्ति में निजत्व की कहीं कोई स्पष्ट छाप ही न हो। मानो उसकी सम्पूर्ण साधना का यही रूप है—यही विशिष्टता। आलोचक, कवि की स्वातन्त्र्य से अनुप्राणित अभिरंजना की विशिष्टता को बहुत कम स्पष्ट कर सका है। कवि के विचार-औन्दर्य और प्रगतिवादिता के महत्त्व का प्रतिपादन जितनी तत्परता से किया गया है, उतनी तत्परता से कवि की अनुभूति-प्रवणता का निरूपण नहीं हो सका है। इसके अतिरिक्त कवि के व्यक्तित्व के सम्बन्ध में अमपूर्य धारणा बनने का एक और भी कारण है। विद्वत् आलोचक ने कवि के नितान्त विरोधी विचारों को न्याय्यता तो दी है किन्तु इसके कारण का विश्लेषण करके किसी प्रकार का समाधान प्रस्तुत करने का प्रयत्न नहीं किया है। किसी कवि की रचनाओं में दो नितान्त विरोधी विचारों का समर्थन न तो अस्वाभाविक ही होता है, न एकदम अनुचित ही। यह तो ठीक है कि कवि की कृतियों में इसी रूप में दोनों विरोधी बातों को स्थान मिला है। किन्तु क्या यही बात कवि की अस्थिर विचार-वृत्ति—अथवा निजत्व-हीन—प्रभावशील प्रकृति की सूचक नहीं, जो सामान्य पाठक की दृष्टि में अश्रद्धा का कारण बन सकती है। इसीलिए कवि के ऐसे विरोधी विचारों का न्याय्यात्मक परिचय देना ही पर्याप्त नहीं होता; इस विरोध के अन्तर्भूत कारण को भी समझना-समझाना चाहिए। यदि कवि आरसी के आलोचक ने कवि की इस विरोधात्मक विचारशीलता का मनोवैज्ञानिक निरूपण करके उसके विचारों के विकास क्रम का निरूपण किया होता तो पाठक के हृदय से कवि के प्रति उठने वाली अश्रद्धा का निराकरण होना सहज होता। कवि की रचनाओं में पाठकों की राय को सबग बनाये रखने के लिए, कवि की विचारशीलता और विभिन्न काव्य-प्रवृत्तियों की व्याख्या से अधिक उसकी भाव प्रवणता और अनुभूति सबगता का विशुद्धीकरण आवश्यक होता है, बिना 'कवि आरसी की काव्य साधना' में अभाव तो नहीं, पर कमी अवश्य है। कवि की अनुभूति प्रवणता में यदि स्वातन्त्र्य का बल है तो, चाहे शुद्ध अध्यात्मवादी तथ्य से अनुप्राणित हो, या धीरे धीरे मौक्तिकावादी तथ्य से, वह सहृदय को सहज ही प्रभावित करेगा। स्वातन्त्र्य तत्त्व का ही अन्तर्चेतना है जिसकी कुशल अभिव्यचना में अन्तर्जनकारी शुभ स्वतः विराजता है। अतः आलोचक को कवि की रचनाओं के ऐसे स्थलों को ही अधिक महत्त्व देना चाहिए। आलोचक ने कवि के इस पक्ष के स्पष्टीकरण की ओर अपेक्षाकृत कम ध्यान दिया है। कलस्वरूप पाठक की अधिपति कवि की विभिन्न कृतियों की सतह पर उतरकर मटक सी जाती है। अतः अभिप्रेत उद्देश्य की सिद्धि कठिन-सी हो गई है। फिर भी कवि की प्रमुख प्रवृत्तियों के सामान्य परिचय की दृष्टि से यह पुस्तक उपयोगी है। लेखक की भाषा सरल तथा शैली सुबोध है।

# परिचय

## देश की हत्या

लेखक — गुरुदत्त, प्रकाशक — भारतीय साहित्य सदन, नई दिल्ली।

इस उपन्यास का कथानक १९४७ के देश विभाजन पर आधारित है। लेखक ने उस समय की अनेक घटनाओं को लेकर उनकी विवेचना तथा विश्लेषण किया है। वह पहले गांधीवाद का प्रशंसक था। किन्तु पिछले लगभग तीस वर्षों का राजनीतिक इतिहास, लेखक की दृष्टि में, इस बात का साक्ष्य है कि गांधीजी तथा उनके नेतृत्व में कॉंग्रेस की सभी नीतियों देश के लिए हितकर सिद्ध नहीं हुईं। हिन्दू मुस्लिम ऐक्य सम्बन्धी नीति ऐसी ही है जिसके बारे में देश के विद्वानों में काफी मत भेद है। पिछले लगभग पचास वर्षों का इतिहास यह बतलाता है कि किसी न किसी प्रकार अल्पसंख्यकों के साथ शिथिलता करके देश में स्वतन्त्रता संग्राम के लिए एक समुक्त मोर्चा तैयार किया जाता था। इस नीति के फलस्वरूप बहुसंख्यकों के हितों को आघात भी पहुँचा। यही दृष्टिकोण देश के विभाजन के समय था और इसी दृष्टिकोण ने वह विषम और दूषित वातावरण उत्पन्न किया जिसमें गांधीजी की हत्या का गहन कार्य किया गया। श्री गुरुदत्त ने अपने इस उपन्यास के 'पाप का प्रायश्चित्त', 'डापरकेट एक्शन लाहौर में', 'जौहर', 'प्रतिकार', 'भास्व की ओर प्रयाण'

और 'हत्या' नामक परिच्छेदों में मुस्लिम लीगी और कॉंग्रेसी नीति के फलस्वरूप उत्पन्न भीषण आर्थिक, राजनीतिक और मनोवैज्ञानिक परिस्थितियों तथा घटनाओं का विवरण प्रस्तुत किया है और अपनी दृष्टि से उनकी समीक्षा की है। हम उनके मत और निष्कर्षों से असहमत हैं, किन्तु उपन्यास भारतीय इतिहास को एक महत्त्वपूर्ण घटना पर गम्भीरतापूर्वक विचार करने के लिए प्रेरणा देता है। इस समस्या से बचने या उसे दाल देने से काम नहीं चल सकता। प्रस्तुत उपन्यास भविष्य के इतिहास-लेखकों के लिए बहुमूल्य सामग्री सकलित करता है। भले ही हम लेखक के दृष्टिकोण और समस्या के विश्लेषण से सहमत न हों, उलका यह उपन्यास आधुनिक काल के इतिहास के लिए निरिच्छत रूप से उपयोगी सिद्ध होगा।

पन्नाब के भीषण नर-हत्या काण्ड के बीच चेतनानन्द, महेश, पार्वती, रामचन्द्र राव, नीना, राधा, जगदेवसिंह आदि से आदर्श स्त्री पुरुष हैं जिन्होंने अपने प्राणों की बाजी लगाकर पीडित मानवता की सहायता की थी। कॉंग्रेस की 'दम्बू नीति' की परवाह न करते हुए उन्होंने अपने कर्तव्य का पालन किया। उपन्यास में वर्णित प्रेम लोक सेवा के लिए प्रेरणा प्रदान करता है। चेतनानन्द तथा उसके साथियों को इतिहास स्मरण करेगा। प्रस्तुत

उपन्यास का निस्त-देह ऐतिहासिक महत्त्व है। लेखक ने उसके कलात्मक पक्ष की ओर और ध्यान दिया होता तो अन्धकार था। भाषा सरल और प्रवाहपूर्ण है, किन्तु 'मैंने जाना है' जैसे प्रयोग हिन्दी की दृष्टि से अशुद्ध हैं।

—लक्ष्मीशार वाष्णैय

## राधा और राजन

लेखक—पद्मभद्र ठाकुर, प्रकाशक—प्राप्तो रथान छापोठ, संगरिया।

इस उपन्यास का राजनीतिक के साथ सांस्कृतिक महत्त्व भी है। राजन विदेशी शासन तथा को मिटाने के लिए अपने प्राणों की आहुति देने वाला देश भक्त है। उपन्यास घटना काल सन् १९२६ से सन् १९४० के बीच का है। राजन कुरूप है, किन्तु वह मेधावी और प्रतिभा सम्पन्न व्यक्ति है। राजनीतिक दृष्टि से गांधीजी के आन्दोलन में भाग लेने पर भी वह अहिंसा-वादी नहीं है। सांस्कृतिक दृष्टि से वह भारतीय रीति नीति, आचरण, सद्गुण सरलता आदि का पक्षपाती है, किन्तु वह पौगा पन्थी नहीं है और हिन्दू मुस्लिम भेद भाव का हामी नहीं है। काशीनाथ और राधा के साथ उसकी घनिष्ठता है, तो रहीमखानों तथा उसके परिवार को वह अपना ही परिवार समझता है। आगे चलकर राजन एक समाज की स्थापना करता है। समाज में 'पौगापन्थी के लिए गुन्नाहूश नहीं। न वह अर्थ समाज है, न देव समाज और न अग्नि समाज। वह तो केवल 'समाज' है—मानव मात्र का समाज। जाति धर्म की सीमाओं से परे भावी समाज का एक आदर्श-मात्र।' समाज का आदर्श है—'अपने अपने व्यक्तिस्व में बँधे रह कर भी अपने समस्त स्वार्थ को समाज के हित पर डरसर्ग कर देना।' यह आदर्श कम्युनिस्ट लोगों के लिए

सोचने की प्रेरणा दे सकता है। राज सत्ता का प्रहार सदन करके यह फौसी के तख्तों पर भूल जाता है। वह मनुष्य की तरह जिया और मनुष्य की तरह मरा।

लेखक का दृष्टिकोण आदर्शवादी है—सभी विचारधारों अन्तिम परिणाम की दृष्टि से आदर्शवादी होती हैं। किन्तु उसने समाज का जो आदर्श पाठकों के सामने रखा है वह आज की दो विचारधारों के सघर्षपूर्ण वातावरण में विचारणीय है। सांस्कृतिक दृष्टि से लेखक ने यूरोपीय रहन सहन, रीति रस्म और आचार विचारों का रीजलपन, उनकी कृत्रिमता आदि का चित्रण किया है—फारसीनाथ, लूथरा आदि के माध्यम द्वारा। लेखक के अनुसार राधा और काशीनाथ अन्त में उस कीचड़ से निकल आते हैं। किन्तु लेखक का यह दृष्टिकोण विवादास्पद है।

कला की दृष्टि से प्रस्तुत उपन्यास भी श्रेष्ठ रचना नहीं है। भाषा शिथिल और कथोप-कथन अनावश्यक रूप से विस्तृत है। कहीं-कहीं तो अनावश्यक बातों का भी वर्णन कर दिया गया है। आर्य समाज और बौद्ध धर्म की आलोचना करते समय लेखक को कुछ और समय से काम लेना चाहिए था। अन्त में एक असंगति की ओर लेखक का ध्यान आकृष्ट करना चाहता हूँ। 'निवेदन' में उपन्यास का घटना-काल १९२६ और १९४० के बीच का बताया गया है। किन्तु पृष्ठ ४४ पर उसने 'हिन्दुस्तान के दो टुकड़े' हो जाने तथा तत्सम्बन्धी कुछ बातों का उल्लेख किया है। अगले संस्करण में इस दोष का निवारण हो जाना चाहिए।

—लक्ष्मीशार वाष्णैय

## भारतेन्दु कृत चन्द्रावली नाटिका

सम्पादक—लक्ष्मीसागर बाण्येय, प्रकाशक  
—विरवविद्यालय प्रकाशन, गोरखपुर।

श्री 'चन्द्रावली नाटिका' भारतेन्दु बाबू हरि  
रचन्द्र की एक मौलिक अमर रचना है। प्रस्तुत  
संस्करण का सम्पादन हिन्दी के एक सुयोग्य एवं  
अधिकारी विद्वान् डॉ० लक्ष्मीसागर बाण्येय ने  
किया है। सम्पादक महोदय ने आरम्भ में  
५० पृष्ठों की भूमिका में नाटिका सम्बन्धी  
विविध समस्याओं पर विद्वतापूर्वक पर्याप्त  
प्रकाश डाला है। भूमिका के उपरान्त नाटिका  
का अविकल मूल पाठ दिया गया है। अंत में  
किए गए शब्दों के अर्थों की एक टिप्पणी जोड़ दी  
गई है, जिससे नाटिका साधारण पाठक के लिए  
भी अधिक बोधगम्य हो गई है।

—डॉक्टर टीकमसिंह तोमर

## शिवालक की घाटियों में

लेखक—विद्यानिधि सिद्धान्तालंकार, प्रकाशक  
—आरमाराम एण्ड सन्स, दिल्ली।

श्री निधिजी आरखक सच के प्रमुख मेम्बर हैं।  
निधिजी ने देहरादून के आस पास स्थित 'शिवा  
लक की घाटियों में, जो कुछ घूम घामकर देखा  
तथा अनुभव किया है वही इस पुस्तक का बर्णन  
विषय है। ये निबंध बड़े ही रोचक, रोमांच  
कारी तथा भावपूर्ण हैं। शैली के निपटार के  
कारण ये निगम यात्रा साहित्य की हृदयग्राही  
स्थायी सम्पत्ति हैं। लेखक ने सच्चे यात्रावर  
के रूप में जगल के सौन्दर्य और उसके जीवन  
के उखलास का आनन्द रसग्राही बनकर ग्रहण  
किया है। वन जीवन के प्रति अद्विग विश्वास  
के साथ लेखक कहता है—“हमें वनों को  
संसार की दिव्यतम विभूति मानकर ही  
उनमें प्रवेश करना होगा। वन देवता को

अप्रसन्न करने का एक भी कार्य वहाँ न होना  
चाहिए। वन भूमियाँ सौन्दर्य के अक्षय  
भण्डार हैं, अहिंसा, प्रेम और शान्ति के  
प्रतीक हैं, वैराग्य के बढ़ापक हैं, आनन्द के  
स्रोत हैं, पवित्रताओं के निकेतन हैं उनके  
लिए हमारे हृदय में ऐसी ही सम्मान भावना  
रहनी चाहिए। तभी तो रस आयागा।”

प्रकृति के टेढ़े मेढ़े रास्ते, ऊँचे नीचे पर्वत  
और घाटियों, नदियों की तीव्र गति तथा समुद्र  
का लुफ्तान इनके डर के कारण नहीं हैं बल्कि  
ये सब वस्तुएँ—यह वातावरण इनके भावों को  
और उद्दीप्त करता है। बंदोर जीवन व्यतीत  
करने में ही ये रस पाते हैं। जगल में छोटे-  
बड़े सभी प्रकार के जीव जन्तु तथा पशु एक-  
दूसरे पर निर्भर करते हैं। साधारणतः जानवरों  
को मूर्ख समझा जाता है किन्तु जानवर कितने  
अकर्मन्द् होते हैं, किस प्रकार एक दूसरे को  
घेरते हैं, किस किस उपायों से अपनी जान रक्षा  
करते हैं, उनमें किस प्रकार का प्रेम तथा जातीय  
एकता होती है, यह सब हम इस पुस्तक से  
समझ सकते हैं।

यदि इस पुस्तक की घटनाएँ सच्ची न भी  
होतीं, तो भी वातावरण की सजीवता, घटनाओं  
की मार्मिकता तथा शैली के निखार के कारण  
यह पुस्तक अपने आपमें पूर्ण सफल होती और  
पाठकों को पूर्ण रूप से आनन्द पहुँचाती।  
किन्तु इन सब घटनाओं के सच्चे होने के कारण  
स्थल स्थल पर शरीर रोमांचित हो उठता है।  
लेखक ने suspense निरंतर बनाये रखा है,  
इससे ये बर्णन और भी सजीव हो गए हैं।  
'हरिण का बलिदान', 'हाथी की प्रेमिका'  
तथा 'दुःखद अन्त' इन तीन निबंधों में लेखक  
ने पशुओं के प्रेम का जो चित्रण किया है, वह  
कितना निस्वार्थ, गहरा तथा आदर्श है, यह  
उनके निरीक्षण करने पर ही जाना जा सकता  
है। पशु जीवन में जो पारिवारिक स्नेह तथा

उत्सर्ग का भाव इन यात्रा वर्षाओं में चित्रित किया गया है, वह अपनी अन्तर्दृष्टि तथा सहानुभूति में अनुपम बन पडा है। हरिणी तथा हथिनी के चरित्रों का वर्णन बहुत सजीव शैली में अंकित किया गया है। इनका जीवन भी पारिवारिक स्नेह में पचता है। एक दूसरे के प्रेम तथा प्राणों की रक्षा के लिए तन मन से लगे हुए हैं और उसी प्रेम के सम्मुख अपने प्राण तक तो देते हैं।

‘शेष यात्रा’ में निधिजी ने गंगाजी की चार पाँच धाराओं, घने जङ्गलों, पथरीले शैलीले मैदानों और कगीले झाड़ू-झाड़ों के मार्ग का सजीव चित्रण तो किया ही है किन्तु इसमें दो घटनाएँ इतनी मयानक हैं कि मन एक बार ही भय से रोमांचित हो जाता है। ‘दैत्य की गुफा’ में आरक्षक संघ के आठों मेम्बरों द्वारा खूनी रीझ का हूँटना तथा रीझ की मालों से मारना, ‘बलदस्तु’ में कुमार के मगरमच्छ के फन्दे में फसे रहने पर भी होश में रहना, शेर का मन्वान की छत पर छलांग मारना—ये सब आश्चर्य में डालने वाली रोमांचक घटनाएँ हैं। ये सब घटनाएँ कभी कभी तो कल्पना द्वारा लिखी गईं जान पड़ती हैं।

‘मल्लयुद्ध’ में गौड़ और अजगर के मल्ल-युद्ध का वर्णन अत्यन्त सजीव है। गौड़ और अजगर के युद्ध से युद्ध हार भाव तथा चेष्टा को काव्यमयी भाषा में व्यक्त किया गया है।

‘प्रयाग, हे कण्वाश्रम’ में लेखक ने कितनी ही छोटी-छोटी घटनाओं को लिया है। आरक्षक संघ वाले जङ्गल में शिकार का रहस्य जानना चाहते हैं। अतः वहाँ उन्हें किसी भी प्रकार का कोई चिह्न मिलता है तो सम्बन्ध अन्यान्य बातों तथा घटनाओं से लगाने में तनिक भी नहीं चकते हैं। इसी में उनको आनन्द आता है। कण्वाश्रम-सम्बन्धी अनेक लोचपूर्ण बातें लिखकर अन्त में लेखक ने यह

निष्कर्ष निकाला है कि हस्तिनापुर के पाप जो चौकी घाटी है, वही अतीत काल में कण्वाश्रम रहा होगा और इसीका वर्णन कालिदास ने अपनी ‘अभिज्ञान शाकुन्तल’ में किया है। जयदरी के आस पास वाला कण्वाश्रम उनके मत में ठीक नहीं है।

इस प्रकार यह पुस्तक अत्यधिक रोचक, रोमांचकारी तथा जगल के उपयोगी रहस्यों का उद्घाटन करने वाली है। जङ्गल के सौन्दर्य और उसके जीवन के सौन्दर्य का सूत्र निरीक्षण है। आरक्षक संघ के कार्य, साहस और लगन सराहनीय हैं। इस पुस्तक की घटनाएँ सच्ची होने के कारण यह अपने आपमें नवीन और हिन्दी साहित्य के लिए अमर देन है।

—किन्दु अमवाल

### साहित्य-साधना की पृष्ठ-भूमि

लेखक—बुद्धिनाथ झा ‘कैरव’, प्रकाशक—ज्ञानपीठ लिमिटेड, पटना ४।

कैरव ने साहित्य को व्यापक अर्थ में ग्रहण करके पहले अपनी व्याख्या और समीक्षा की है। धर्म, विज्ञान, जीवन और दर्शन को साहित्य साधना की पृष्ठ भूमि बतलाया है और इसके उपरान्त के रस-छन्द-अलंकार, कविता, कहानी, उपन्यास और नाटकों के उद्भव, विकास और प्रवृत्तियों की चर्चा की है। पर रस-छन्द अलंकार खण्ड को छोड़कर अन्य खण्डों के विवेचन में उदाहरणों का निरन्तर अभाव है और विवेचना भी बहुत हल्के ढंग से की गई है।

इधर हिन्दी साहित्य ने गद्य और पद्य दोनों ही क्षेत्रों में काफी उन्नति की है तथा कई नवीन शैलियों, पद्धतियों और रूपों का समावेश हो गया है। लेखक ने इनकी कोई चर्चा नहीं की। पुस्तक के आरम्भ में, प्राक्कथन में ही, लेखक ने यह स्वीकार कर लिया है कि ग्रन्थ एन् १९४२ के खेल जीवन काल में लिखा

गया था। तदनन्तर ज्यों तक कार्याधिक्य के कारण पड़ा रहा और बिना संशोधन के ही प्रकाशित हो गया।

इस जलजमाती में नवीनतम साहित्य-रूपों की चर्चा का अभाव खटकने लगता है। अंकन की अशुद्धियाँ भी दर्शाते हैं। सन्देश में कहा जा सकता है कि जितना व्यापक क्षेत्र उन्होंने लिया है उसका वे निराह नहीं कर पाए हैं।

—हमलता जनस्वामी

### साहित्य-विवेचन

लेखक—वेमचन्द्र 'सुमन' और योगेन्द्रकुमार मल्लिक, प्रकाशक—आरमाराम पब्लिशिंग्स, दिवकी।

वेमचन्द्र 'सुमन' और योगेन्द्रकुमार मल्लिक ने सम्मिलित प्रयत्न से साहित्य का नवीनतम विवेचन प्रस्तुत किया है। इसमें लेखकद्वय ने हिन्दी की नवीनतम प्रवृत्तियों की—जैसे गद्य-गीत, स्केच, रिपोर्ताज, समालोचना, जीवनी, स्मरण—सम्यक् समीक्षा की है। पुस्तक आदि से अन्त तक परिभाषाओं, विविध लेखकों के मत और मतभेदों तथा उदाहरणों से परिपूर्ण है। तुलनात्मक दृष्टि से पिछली पुस्तक की अपेक्षा इसमें भाषा अपेक्षाकृत सरल, रोचक और शैली प्रवाहयुक्त है। अंकन की अशुद्धियाँ काफी कम हैं। गेट-अप अच्छा है।

आज जब हिन्दी का क्षेत्र विस्तृत हो गया है, तब अहिन्दी-भाषी क्षेत्रों के लिए ऐसी

पुस्तकें बड़ी उपादेय हैं। पर साथ ही इन लेखकों ने अपने ग्रन्थ का शीर्षक 'साहित्य' से प्रारम्भ न करके 'हिन्दी-साहित्य' से प्रारम्भ किया होता तो अधिक अच्छा होता, क्योंकि साहित्य का अर्थ केवल 'हिन्दी साहित्य' ही तो नहीं है।

'साहित्य-विवेचन' के लेखकों ने पश्चात्य साहित्य और हिन्दी पर उसका प्रभाव प्रदर्शित किया है। पश्चात्य साहित्य ने भारत के प्रायः सभी प्रान्तीय साहित्यों की प्रभावित किया है। अतः ऐसे ग्रन्थों में, जिनमें 'साहित्य' शब्द व्यापक अर्थों में प्रयुक्त हुआ है, भारत के विभिन्न प्रान्तीय साहित्यों का भी तुलनात्मक उल्लेख आवश्यक लगता है, क्योंकि सुमन जी और मल्लिक जी ने अपनी पुस्तक हिन्दी की नई पीढ़ी को समर्पित की है, जिसे अपनी समर्पित समीक्षाओं से सुदृढ़ साहित्य का निर्माण करना है। हिन्दी की नई पीढ़ी का अध्ययन-क्षेत्र अन्वेषण किया गया है। समस्त भारत की भाषा हिन्दी है, अतः भारतीय सभ्यता और संस्कृति की छाप लिये और उसीके अंक में चलने वाला साहित्य इस नई पीढ़ी के अध्ययन का क्षेत्र होगा।

'साहित्य-विवेचन' में हिन्दी-साहित्य की नवीनतम धारा का विवाह नहीं है, और वह है रेडियो के लिए लिखित साहित्य और पत्र-नियाँ। रेडियो नाटक और एकांकी, रेडियो उपन्यास, प्रकाशाप और कहानी साहित्य के नये अंग होंगे। इनको अपनी अनगणित तकनीक है।

—हमलता जनस्वामी



## प्राप्ति-स्वीकार

१. गीतम : श्री बीरेन्द्र मिश्र, शानवीर बन्धु कार्यालय, लखनऊ, भालियर । २. धनवासी भारत : श्री ब्रह्मदत्त टीक्षित, भीमती कृष्णा टीक्षित, इलाहाबाद लॉ जर्नल प्रेस, इलाहाबाद ।
३. अमर बेल श्री कृन्दाणलाल वर्मा, मयूर प्रकाशन, काँची । ४. धरती की करबट : 'किराक' गोरखपुरी, इलाहाबाद लॉ जर्नल प्रेस, इलाहाबाद । ५. जंतोरों दूटती हैं : 'किराक' गोरखपुरी, इलाहाबाद लॉ जर्नल प्रेस, इलाहाबाद । ६. राम-विराम : 'किराक' गोरखपुरी, इलाहाबाद लॉ जर्नल प्रेस, इलाहाबाद । ७. हिन्दू-विवाह में कन्या-दान का स्थान : श्री सम्पूर्णानन्द, भारतीय ज्ञानपीठ, काशी । ८. खेद-खिलौने : श्री राजेन्द्र यादव, भारतीय ज्ञानपीठ, काशी । ९. जिन्दगी मुस्कुराई : श्री कन्हैयालाल मिश्र प्रभाकर, भारतीय ज्ञानपीठ, काशी । १०. भारतीय शिक्षा-मिथ्यान्तः डॉ० सुबोध अग्रवाल, गर्ग प्रदर्श, प्रयाग ।
११. हिन्दी महाकवियों में शिवय-विधि का विकास : डॉ० लक्ष्मीनारायण लाल, साहित्य भवन लिमिटेड, प्रयाग । १२. शब्दों का जीवन : श्री मोलानाथ तिवारी, राजकमल प्रकाशन, दिल्ली । १३. मेघदूत : श्री वासुदेवशरण अग्रवाल, राजकमल प्रकाशन, दिल्ली । १४. वैलुगु और उसका साहित्य : श्री हनुमन्तलाल 'अपचित', सम्पादक—श्री जैमचन्द्र 'हृमन्', राजकमल प्रकाशन, दिल्ली । १५. माकड़ी और उसका साहित्य : श्री श्याम परमार, सम्पादक—जैमचन्द्र 'हृमन्', राजकमल प्रकाशन, दिल्ली । १६. जोड़े की दीवार के दोनों ओर : श्री यशपाल, रिप्लव कार्यालय, लखनऊ । १७. स्त्री क्रांति के अग्रदूत : श्री राजेश्वरप्रसाद नारायणविह, आत्माराम एण्ड सन्स, दिल्ली । १८. युग पुरुष राम : श्री अक्षयकुमार बैन, आत्माराम एण्ड सन्स, दिल्ली । १९. तुलसी और उनका काव्य : श्री सत्यनारायणविह, आत्माराम एण्ड सन्स, दिल्ली । २०. विष्णु-भूमि की जोड़-कथाएँ : श्रीचन्द्र बैन, आत्माराम एण्ड सन्स, दिल्ली । २१. सुन्दर कहानियाँ : श्री राजगहादुरविह, आत्माराम एण्ड सन्स, दिल्ली । २२. बाबू मेजा : श्री रामभूताथ 'शेण', आत्माराम एण्ड सन्स, दिल्ली ।

## आलोचना पुस्तक-माला

### हिन्दी-भाष की प्रवृत्तियाँ २)

हिन्दी उपन्यास, ऐतिहासिक उप-  
न्यास, हिन्दी कहानी, हिन्दी नाटक,  
हिन्दी निबन्ध, हिन्दी आलोचना ।

नलिनबिलोचन शर्मा, प्रभाकर  
माचवे, ठाकुरप्रसाद सिंह, बच्चनसिंह,  
विजयशंकर मल्ल, नन्ददुलारे वाजपेयी ।  
भूमिका—डॉ० लक्ष्मीशारंग याधव्येय ।

### हिन्दी-काव्य की प्रवृत्तियाँ २)

रहस्यवाद, ज्ञानवाद, प्रगतिवाद,  
प्रयोगवाद, प्रतीकवाद ।

प्रभाकर माचवे, डॉ० जगदीश गुप्त,  
विजय चौहान, नाप्रमसिंह, राजनारा-  
यण विद्यारिया । भूमिका—डॉ० रघुवंश ।

### हिन्दी के गौरव-ग्रन्थ २)

पृथ्वीराज रासो, सूर सागर, राम-  
चरित मानस, बिहारो सप्तसहस्र,  
कामायनी, गोदान ।

डॉ० विपिनविहारी त्रिवेदी, डॉ०  
सत्येन्द्र, रामेश राधव, विश्वम्भर 'मानव',  
विजयेन्द्र स्नातक, गोपालकृष्ण कौल ।  
भूमिका—डॉ० ब्रजेश्वर वर्मा ।

### हिन्दी आलोचना की अर्वाचीन प्रवृत्तियाँ २)

आधुनिक आलोचना का उदय

श्री आचार्य रामचन्द्र शुक्ल, शुक्लो-  
चर समीक्षा, श्री गुजाराय का  
समीक्षा-पद्धति : एक मूल्यांकन,  
वाजपेयीजी की समीक्षा-पद्धति, आचार्य  
हजारीप्रसाद द्विवेदी की समीक्षा की  
मानवतावादी भूमि, वर्तमान हिन्दी-  
आलोचना : उपलब्धि और अभाव ।

शिपनाथ, डॉ० जगदीश गुप्त,  
विजयेन्द्र स्नातक, डॉ० प्रगवत्स्वरूप  
मिश्र, शम्भुनाथ सिंह, नलिनबिलोचन  
शर्मा । भूमिका—डॉ० देवराज ।

### पश्चात्य आलोचना की अर्वाचीन प्रवृत्तियाँ ३)

पश्चात्य समीक्षा की आधुनिक  
प्रवृत्तियाँ, होमेल का कला-सिद्धान्त,  
मार्क्सवादी समीक्षा और उसकी कम्यु-  
निस्ट परिस्थिति, इतिहास की मार्क्सोसर  
व्याख्याएँ और साहित्य-दर्शन, प्रतीक-  
वाद की स्थापनाएँ, अतिव्यार्यवाद,  
बेज़िन्स्की की मान्यताओं का विकास,  
आई०ए० रिचर्ड्स के समीक्षा-सिद्धान्त,  
टी० एस० इन्डियट के काव्य-सिद्धान्त,  
अंग्रेजी समीक्षा : बीसवीं शताब्दी ।

लयकान्त मिश्र, डॉ० रवीन्द्रसहाय वर्मा,  
विजयदेव नारायण साहू, हर्षनारायण,  
राजनारायण विद्यारिया, रामस्वरूप चण्डेवी,  
रामअवध द्विवेदी, केशव आनन्द, यदुपति  
सहाय । भूमिका—प्रो० एस० सी० देव ।

राजकमल प्रकाशन

दिल्ली बम्बई नई दिल्ली

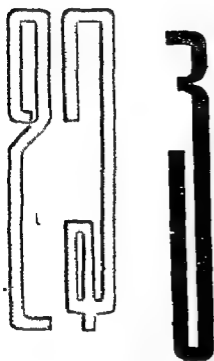
# हमसे प्राप्य नये उत्कृष्ट प्रकाशनों की सूची

अालोचना, साहित्य, संस्कृति		पंजाब की कहानियाँ : बलवन्तसिंह	३)
हिन्दी-साहित्य में विविध वाद :		कारमौर की कहानियाँ : कृष्णचन्द्र	३)
डॉ० प्रेमनारायण शुक्ल	४)	बिजये मोतो : सुमद्राकुमारी चौहान	२॥)
भारतीय साधना और सूर-साहित्य :		बचा झुक्कन : इन्तियाज अली ताज	१॥)
डॉ० मुन्शीराम शर्मा	८)	कविता	
शरतचन्द्र, चिन्तन और कला :		नयी कविता : १ : स० डॉ० बगदीश गुप्त,	
डॉ० इन्द्रनाथ मदान	२॥)	रामस्वरूप चतुर्वेदी	२)
भाषा, साहित्य और संस्कृति :		वर्षान्त के बादल : 'अचल'	३)
डॉ० रामविलासशर्मा	१॥॥)	शेर-ओ-सुखन : भाग २ :	
महादेवी : विचार और व्यक्तित्व :		अयोध्याप्रसाद गोयलीय	३)
शिवचन्द्र नागर	३)	शेर-ओ सुखन : भाग ३ :	३)
हिन्दी काव्यालंकार सूत्रवृत्ति :		सुकुल : सुमद्राकुमारी चौहान	२॥)
टीका : आचार्य विश्वेश्वर	१२)	प्रभात फेरी : नरेन्द्र शर्मा	२)
अनुसन्धान का स्वरूप : डॉ० सावित्री तिनहा	३)	कामिनी : नरेन्द्र शर्मा	१)
भारत की मौखिक परकटा :		कवि भारती : सं० पन्त, नगेन्द्र, राय	१५)
डॉ० बालदेवराय अग्रवाल	७)	विविध	
उपन्यास		हजमसिद्धि की खोज में :	
बाहर-भीतर : डॉ० देवराज	१॥॥)	रन्दैयालाल माणिकलाल मुन्शी	५)
बाबा बटेश्वरनाथ : नागाजुन	१०॥)	बेनीपुरी प्रणयावली : श्रीरामचन्द्र बेनीपुरी	११॥)
कवाल : डॉ० रागेय रायच	१॥॥)	शरद-विषमभावली : शम्भुचन्द्र चटर्जी	१॥)
देवकी का बेटा : ,,		बदलते दरय : राजबल्लभ ओम्ना	२)
पयोधरा जीत गई : ,,	३)	भारतीय कवीदा : बगदीश मित्तल,	
खोह का ताना : ,,	३)	कमल मित्तल	१५)
शराबी : पाठेय देवन शर्मा 'उग्र'	३)	हिन्दू विवाह में कन्या-दान का स्थान :	
मानव की परक : देवीदयाल सेन	३)	सम्पूर्णानन्द	१॥)
काले बादल : जॉन डिन	४)	मन की बालें : गुनावराय	३)
भाग और पानी : तेजबहादुर चौधरी	२॥)	चोनी जनता के बीच : बगदीशचन्द्र जैन	७)
राग और रयाग : कमल शुक्ल	५)	आधुनिक पत्रकार-कला : रा० २० पारिलकर	३॥)
भाषा इन्सान : खनाबा अदमद अन्वास	२॥)	भारतीय पत्रकार-कला : रौलीएड ई० घुल्ले	६)
हवेली की ईदें : श्रीचन्द्र अग्निहोत्री	३॥)	समाचारपत्रों का इतिहास :	
रजनीगन्धा : दयाशर मिश्र	३)	अभिनकाप्रसाद वात्रेयो	६)
कहानियाँ		रीषदान : डॉ० रामकुमार वर्मा	३)
बगला की आधुनिक श्रेष्ठ कहानियाँ : मुदुलादेवी	६॥)	बृहद् पर्यायवाचा कोष : मोलानाय तिवारी	३)

## राजकमल प्रकाशन, दिल्ली—बम्बई

श्री देवराज, मैनसिंग बाहरेकटर, राजकमल पब्लिशिंग्स लिमिटेड, बम्बई के लिए  
श्री गोपीनाथ सेट द्वारा नवीन प्रेस, दिल्ली में मुद्रित ।

सम्पादन-समिति  
 डॉ. धर्मवीर भारती, डॉ. रघुवंश  
 डॉ. वज्रेश्वर वर्मा, श्री विजयदेवनारायण  
 सहकारी सम्पादक  
 श्री क्षेमचन्द्र 'सुमन'



इतिहास का पुनर्नवीकरण  
 हिन्दी का यात्रा-साहित्य  
 मार्मवाद और साहित्य के स्थायी तत्त्व  
 उर्दू-आलोचना का विकास  
 नई कविता का भविष्य  
 'पद्मावत' का पाठ और 'आईन-ए-अकबरी'  
 'पृथ्वीराज रासो' का विस्तार  
 जटमल और 'गोरा-चादल की कथा'

सम्पादकीय  
 डॉ० रघुवंश  
 हर्षनारायण  
 मसीहुर्रज्जमों  
 गिरिजाकुमार माथुर  
 डॉ० माताप्रसाद सुप्त  
 अजरबन्ध नाहुटा  
 डॉ० डीकमसिंह तन्त्र



▲सम्पादकीय

—इतिहास का पुनर्नवीकरण --- १

▲निबन्ध

—हिन्दी का यात्रा साहित्य :

डॉ० रघुवंश --- ३

—माक्सवाद और साहित्य के

व्यापी तन्त्र :

हर्यनारायण --- २२

—उर्दू-आलोचना का विकास :

मसीहूज्जामाँ --- १४

▲प्रस्तुत प्रश्न

—नई कविता का भविष्य :

गिरिजाकुमार माथुर --- ४२

▲अनुदीर्जन

—'पद्मरत' का पाठ और

'आर्न-ए-अकबरी' :

डॉ० माताप्रसाद गुप्त --- ७२

—'धृन्वीराज रामो' का विस्तार :

रंगरचन्द नाहटा --- ८०

—जटमल और 'गैरा-बादल की कथा' :

डॉ० टोकमसिंह सोमर --- ८२

▲मूल्यांकन

—संस्कृति और सभ्यता के रूप :

बख्शसिंह --- ८९

—पलायनवाद : दो स्थितियों :

लक्ष्मीकान्त वर्मा --- १२

—प्रेतों की शर-परीक्षा :

रामलखनन पाण्डेय --- १००

—व्यक्ति, परिवार और समाज :

अजितकुमार --- १०२

—चौद सूरज के शीतल :

संगोप्रसाद मिश्र --- १०६

—भारतीय साहित्य का परिचय (तमिल) :

सि० शेषादि --- १११

—प्रगतिशील चिन्तन और साहित्य :

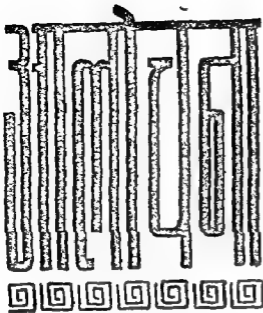
राजेन्द्रप्रसाद सिंह --- ११४

—काव्य और जीवन पर श्री मुमिनामन्दन

पन्त के विचार :

भारतमूपषण्य अग्रवाल --- १२१

▲परिचय --- १२८



## सम्पादकीय

### इतिहास का पुनर्नवीकरण

प्रत्येक युग की समस्याओं के निदान और समाधान के लिए परम्परा और परिस्थिति के समन्वित पर्यवेक्षण भी आवश्यकता होती है। अतः प्रत्येक युग नये सिरे से निगत जीवन का अनुशीलन और पुनर्निर्माण करता है और इस प्रकार इतिहास लेखन का काम निरन्तर जारी रहता है। सामान्य सामाजिक इतिहास की भाँति साहित्य के इतिहास का भी, जो अन्य कला-कृतिवों के साथ मानव जीवन का आन्तरिक इतिहास निर्मित करता है, युग-युग में पुनर्नवीकरण होता रहना आवश्यक है। इस दृष्टि से हिन्दी-साहित्य के इतिहास-लेखन की प्रगति युग-जीवन की प्रगति के साथ नहीं चल सकी है। वस्तुतः, जैसा कि हम पहले कह चुके हैं, 'हमने अपने साहित्य के इतिहास का प्रथम वाचन भी झमी पूरा नहीं कर पाया है। इतिहास का प्रथम वाचन उसकी सामग्री के अनुसन्धान, प्रमाण परीक्षण और संकलन-रिश्ले-पण से सम्भव रहना है। यह सही है कि

इतिहास के प्राथमिक उपादानों को जुटाने का कार्य प्रत्यक्षतः इतिहासकार का नहीं, अन्वेषक, अनुसन्धानकर्ता, पाठालोचक और पाठ सम्पादक का है। किन्तु इतिहासकार का यह उत्तरदायित्व अवश्य है कि वह इस कार्य की नवीनतम प्रगति से पूरा लाभ उठाते हुए ही इतिहास को युगातुल्य नवीन रूप में उपस्थित करे। हिन्दी साहित्य की नई ऐतिहासिक समीक्षाओं में इस बात का पूरा ध्यान नहीं रखा गया है।

यद्यपि हिन्दी साहित्य का जीवन हागभग एक हजार वर्ष का ही है, फिर भी, क्योंकि उसका जन्म प्रागैतिहासिक काल तक जाने वाली एक लम्बी परम्परा की ऐतिहासिक आवश्यकता के रूप में हुआ था, उसके इतिहास की पृष्ठभूमि कहीं अधिक पुरातन और दीर्घ है। इस भूमिका के अनेक पृष्ठ अभी खोले तक नहीं जा सके और जो खोले गए हैं उनके भी अर्थानुसन्धान और अनुचिन्तन का कार्य बहुत कम हुआ है। किन्तु हिन्दी साहित्य के इतिहासकार के लिए यह समझ लेना अत्यन्त आवश्यक है कि इस भूमिका के बिना उसका इतिहास

भाषा-चिन्तनों की भोंति प्राणदीन रहेगा। साथ ही, यह भी स्मरणीय है कि हिन्दी साहित्य के साथ अन्य आधुनिक भाषाओं के साहित्य भी देश की पुरातन परम्परा के सामीप्य हैं। अतः उनके तुलनात्मक विवेचन से ही हिन्दी साहित्य की परम्परा से सम्बन्ध अनेक अर्थों का पूर्ण स्पष्टीकरण सम्भव है। हिन्दी के पार्श्वकी साहित्यों से भी अधिक महत्त्वपूर्ण स्वयं उसकी जनपदी बोलियों की अतुल्य साहित्य सम्पत्ति है जो स्वतः साहित्य के इतिहास का अनुपेक्षणीय उपकरण होने के साथ इतिहास की अनेक दृष्टियों को सुलभ करने में सहायक हो सकती है।

इन उपादानों के अतिरिक्त साहित्य के इतिहास लेखन में समाज और संस्कृति के प्राचीन तथा सहास्रीय इतिहास—राजनीतिक परिस्थिति, आर्थिक व्यवस्था, कला कौशल, व्यापार विनिमय विविध ज्ञान विज्ञान आदि की प्रगति की सहायता भी अनिवार्य है। इन सहायक उपादानों के द्वारा ही साहित्य का इतिहास सामान्य इतिहास के साथ स्पष्ट होता है और उसका समाज की सामूहिक उपलब्धि के रूप में मूल्यांकन किया जाता है। यद्यपि, जैसा कि हमने पहले कहा है, हमारा सामान्य सामाजिक इतिहास अभी अनेक दिशाओं में अपूर्ण और अग्रसर प्रस्त है, फिर भी हमारे साहित्य के इतिहासकारों ने हिन्दी साहित्य को ऐतिहासिक सदर्भ में घटाने की बहुत कम चेष्टा की है। और जहाँ कहीं व्यक्तिगत कवियों और लेखकों अपना साहित्यिक प्रवृत्तियों की ऐतिहासिक समीक्षा की भी नहीं है, वहाँ अपन-वह अज्ञातिया गया है कि साहित्य एक सीमा तक ही सामाजिक प्रक्रिया है। अधिकांश में तो वह व्यक्तियों की, जो सुबन के महत्त्वपूर्ण में प्रायः देश काल की सीमा के ऊपर उठ जाते हैं, एक सृष्टि है जिसका अपना निजी व्यक्तित्व और

स्वतन्त्र सत्ता है। उसकी उपलब्धि, अभिव्यक्ति और प्रतिफलन के अपने सिद्धान्त और नियम हैं। परम्परा और परिस्थिति के साथ उसका सम्बन्ध इतना सूक्ष्म और कोमल होता है कि दोनों के सूत्रों को मिलाना कभी कभी कठिन ही नहीं असम्भव या लगता है। ऐसी स्थिति में साहित्य का वह इतिहासकार जो भाषा विकास, सौन्दर्य-बोध, भावानुभूति, रूप-विधान और अभिव्यक्त्या-शिल्प के सिद्धान्तों से परिचित नहीं है, साहित्य की सामाजिक समीक्षा करते समय अनुमान और कल्पना की सीमा में पहुँचकर मिथ्या और भ्रम की सृष्टि कर सकता है और जहाँ निष्कर्ष और निर्णय का आधार साहित्य-शास्त्र के सिद्धान्तों की बनाना चाहिए, वहाँ वह नीति धर्म, समाज शास्त्र आदि के सिद्धान्तों की अवतारणा करके अपने पूर्वाग्रहों का आरोप कर सकता है। किन्तु इस सम्बन्ध में दूसरी दिशा में भी भूल हो सकती है और साहित्य का इतिहास शुद्ध शास्त्रीय समालोचना का रूप ले सकता है। इस प्रकार साहित्य के इतिहास में एक ओर सामाजिक इतिहास तथा इतर ज्ञान-विज्ञान और दूसरी ओर साहित्य के सिद्धान्तों का समन्वित उपयोग कर सकना अत्यन्त कठिन कार्य है। यही इतिहास लेखक का दृष्टिकोण स्पष्ट रूप से सामने आ जाता है।

यह तो स्पष्ट ही है कि इतिहास के युग-सापेक्ष पुनर्नवीकरण की आवश्यकता का कारण उसके उपादानों के नये नये अनुसन्धान तो होते ही हैं, इससे कहीं अधिक उसकी नवीन समीक्षा होती है। संक्षेप में, इतिहास के नवीकरण का अर्थ उभरीय नवीकरण का अर्थ हो जाता है। और, समीक्षा का नवीकरण उपसृत द्विविध सिद्धान्तों के प्रयोग पर निर्भर रहता है। किन्तु अन्ततोगत्वा इन सिद्धान्तों के प्रयोग का निर्धारण इतिहास-लेखक के दृष्टिकोण के आधार पर होता है। अतः इतिहास-लेखन में दृष्टि-

कोश का प्रश्न उठने पहले उठता है। यद्यपि इसके सम्बन्ध में स्पष्ट आग्रह पुराने इतिहासकारों में इतना नहीं था, फिर भी कोई इतिहास ऐसा नहीं है जिसे दृष्टिकोण विहीन कहा जा सके। यह तो यह है कि ऐसा इतिहास लिखना यदि सम्भव भी हो, तो भी उसके इतिहास का वास्तविक उद्देश्य सिद्ध नहीं हो सका। भारतीय इतिहास के लेखकों में निरन्तर दृष्टिकोण सम्बन्धी सवर्ष चलता रहा है, प्रत्येक परवर्ती इतिहासकार अपने पूर्ववर्तियों के दृष्टिकोण में सशोचन करने और अपने नये दृष्टिकोण की आश्रयकृता और समीचीनता दिखाते हुए उनकी के आधार पर इतिहास सामग्री को उपस्थित करने का प्रयत्न करता है। ऐतिहासिक दृष्टिकोण के इतिहास का अत्यन्त प्राचीन काल से किया जा सकता है, जब भारत में आधुनिक अर्थ में इतिहास-लेखन की प्रथा नहीं थी।

प्राचीन भारतीयों की इतिहास के प्रति उदासीनता का कारण प्रायः भौतिक जीवन के प्रति उनकी उदासीनता बताया गया है। किन्तु बात बहुत गलत ढंग से कही गई है, जिसके परियाप्तस्वरूप प्रायः यह समझ लिया गया कि हमारी समूची जाति जीवन से निष्पन्न संन्यासियों की जाति थी। भौतिक जीवन के प्रति हमारे प्राचीनों की उदासीनता का वास्तविक कारण उनका जीवन दर्शन तथा जीवन के स्थायी मूल्यों और परिवर्तनीय परिस्थितियों के बीच उनका विवेक था। प्राचीनों के सम्मुख इतिहास और पुराण में कोई अन्तर न था, इसी कारण पुस्तकों में आधुनिक अर्थ में बहुमूल्य ऐतिहासिक सामग्री कल्पना लोक की अद्भुत सृष्टि में विनीत हो गई है। आधुनिक इतिहासकार उसमें से तथ्य संकलन करने का परिश्रम करता है, किन्तु उसे कितनी सफलता मिश्राती है! पुराणकार भौतिक

तथ्यों का आकर्षक वर्णन करता है, भोग के शारीरिक सुख से वह मसी मूर्ति परिचित है, साधना की उपलब्धियों में वह उसे स्थान देता है। फिर भी, वह भौतिक तथ्यों की पूजा नहीं करता। स्वर्ग के ग्रन्थेण में भौतिकता का क्या महत्त्व है वह अपने निश्चित कर रहा है। इसी कारण तथ्यों से वह मनमाने सशोचन और परिवर्तन करते हुए जीवन के नैतिक मान तथा स्थायी मूल्यों की खोज करना चाहता है। प्राचीन भारतीयों की यह विशेष प्रकार की इतिहास-प्रतिमा कितनी सजग और नियाशील थी यह उनके पुराण साहित्य की विपुलता से सिद्ध होता है। किन्तु यह इतिहास प्रतिमा तभी जाग्रत होती थी जब प्राचीन मूल्यों के पुनरावलोकन, नवीन मूल्यों की स्थापना तथा जीवन की नई मान मर्यादा का निर्देश करना अभीष्ट होता था। पुराण प्रणाली का प्रयोग उन लोक प्रचलित किंवदंतियों में भी पाया जाता है जिनका आधार प्राचीन या समकालीन इतिवृत्त होते थे। लिखित रूप में इसके अन्तिम उदाहरण मध्य-युगीन मकमाल-वार्ता और ख्यात साहित्य हैं। इन्हीं में हिन्दी साहित्य के प्रथम इतिहास का दर्शन होता है जिसमें भक्त कवियों के जीवन के चुने हुए, अर्थातः कल्पित और प्रायः अत्युक्तिपूर्ण घटना प्रथम केवल जीवन के उन सत्यों के उद्घाटन के लिए प्रसिद्ध किये गए हैं जिन्हें उन्होंने अपने जीवन और कृतित्व में उतारने के प्रयोग किये थे। हम कह सकते हैं कि हमारे प्रथम इतिहास केवल दृष्टिकोण प्रधान थे, उनके निकट इतिवृत्त, देश और काल का स्वतः कोई मूल्य न था।

पौराणिक प्रणाली का वर्णित प्रभाव मध्ययुग के कुछ क्षारही इतिहासकारों पर भी पाया जाता है जो कभी नैतिक दृष्टिकोण के कमी वीर पूजा की भावना से आग्रहवश, और



कमी मनोरंजन मात्र के लिए ऐतिहासिक तथ्यों को श्रौण्म्यामिक रूप में उपस्थित करते हैं। कुछ पारसी इतिहासकारों ने कट्टर साम्प्रदायिक दृष्टिकोण से मुस्लिम शासन का इतिहास लिखते हुए अपने ऐतिहासिक तथ्यों की निर्मम हत्या और धनर्शन कल्पनाओं की सृष्टि की है। अक्षर का इतिहासकार बदाऊनी ऐसा ही है। हिन्दी साहित्य के इतिहास का दूसरा चरण प्राकृत काव्य रचने वाले कवियों से सम्बन्धित अनुभूतियों और कविता समूहों के रूप में मिलता है। अनुभूतियों के प्रचलन का उद्देश्य या तो नीति शिक्षा है अथवा कवियों तथा उनके कृतिरत्न की सराहना और प्रशंसा। कविता-संग्रहों का उद्देश्य सराहना, मनोरंजन और अपने साहित्य के प्रति आत्मगौरव की मानना है। आधुनिक काल का 'शिवसिंह सरोज' इस प्रवृत्ति का अन्तिम उदाहरण कहा जा सकता है।

आधुनिक युग में 'भारतीय इतिहासों' में, जो सबसे पहले अंग्रेजों द्वारा लिखे गए, स्वभाव-तया साम्राज्यवादी दृष्टिकोण की प्रधानता है। उनका उद्देश्य शत्रु या और उसकी पूर्ति के लिए तथ्यों की विकृति, अत्युक्ति, अवहेलना और कमी कमी कल्पना करने में ही उन्हें सक्षेप न होता था। यद्यपि भारतीय इतिहास के अन्वेषण और अनुसन्धान में उन्होंने जो कार्य किया है, वह निरलम्बनीय रहेगा, फिर भी भारतीय जीवन की दुर्बलताओं को उभारने, विमोहों को गहराई से रेखांकित करने तथा आत्म-सुन और मोह-निद्रा में निमग्न करने वाले गुणों की प्रशंसा करने में उन्होंने अपनी दृष्टि से अपनी जाति के प्रति अपने सामयिक कर्तव्य को सूच निभाया। कुछ थोड़े-से विदेशी 'इरातवाचकियों' ने हिन्दी की ओर भी ध्यान दिया और दलितोद्धार तथा प्रतिपालन की याचना से संभव तथा इतिहास की प्रारम्भिक

पुस्तकें लिखीं। भाषा और साहित्य के क्षेत्र में विमोहों को उभारने और जातीय अन्वेषण के प्रोत्साहन देने के प्रयत्नों में डॉन गिन ब्रास्ट की फोर्ट नियम कॉलेज की कार्य प्रणाली तथा सर जार्ज ग्रिफथन के भाषा-सर्वे का उदाहरण दिया जा सकता है। भाषाओं, उपमावाच्यों और नोलियों के इस महान् एवं अद्वितीय अनुसन्धान में एकता और समानता पर भी जोर दिया जा सकता था। किन्तु यह तो राष्ट्रीय दृष्टिकोण की बात है।

जब राष्ट्रीय इतिहास रचना के प्रयोग प्रारम्भ हुए, तब भी तथ्य निरूपण और सत्यान्वेषण सम्मन न हो सका; क्योंकि भारतीय इतिहासकारों को विदेशियों द्वारा आरोपित लाज्जों के निराकरण की चिन्ता अधिक थी। फलतः एकता, मैत्री और सहयोग का समर्थन करने वाले तथ्यों की अतिरचना तथा इनके विपरीत तथ्यों की अवहेलना सामायिक सी हो गई। मध्ययुग के राष्ट्रीय इतिहासकार की योग्यता और विद्वता का अधिकांश यही सिद्ध करने में व्यय होने लगा कि हिन्दू और मुसलमानों का विभेद मौलिक नहीं है, उनका वैमनस्य सनातन नहीं है, अतः वह साम्राज्यवादी भेद नीति का परिणाम मात्र है। सामयिक राष्ट्रीय आवश्यकता की इससे मने ही आशिक पूर्ति हुई हो, इतिहास का तो अहित ही हुआ और हमारे इतिहास दृष्टि सजुचित और सीमित रह गईं। किन्तु साहित्य के इतिहास पर इस प्रकार के राष्ट्रवादी दृष्टिकोण का प्रभाव नहीं पड़ा। ऐसा जान पड़ता है कि साहित्य ने विभेद और विभाजन को सत्य मानकर स्वीकार कर लिया था, यद्यपि हिन्दी-साहित्य में हिन्दू और मुसलमानों की एकता, मैत्री और सम्मिलन के अनेक प्रमाण और उदाहरण मिलते हैं। विदेशी इतिहासकारों ने राष्ट्रवादी भारतीय

इतिहासकारों को केवल प्रतिक्रिया के ही रूप में प्रभावित किया हो ऐसी बात नहीं है। अनेक बातों में पद्धति और प्रणाली ही नहीं, अपितु दृष्टिकोण में भी भारतीय इतिहासकारों ने विदेशियों का अनुकरण और अनुगमन किया है। विदेशी इतिहासकारों ने अपने ईसाई पवित्रतावादी दृष्टिकोण से अनेक प्रचलित परम्पराओं और प्रथाओं की आलोचना की थी और प्रतिपालन की भावना से सुधार के संकेत किये थे। भारतीय इतिहासकारों ने इस दृष्टिकोण को अपनाकर, ऐसे तथ्यों की, जो सतही दृष्टि से पवित्रतावादी भावना के विरुद्ध पड़ते थे, गूढ़-गम्भीर समालोचना करने के स्थान पर या तो उनकी उपेक्षा कर दी अथवा उनके सम्बन्ध में क्षमा-याचना-जैसा मान विकसित कर लिया। हिन्दी-साहित्य के इतिहास में पवित्रतावादी सुधारवाद का दृष्टिकोण बहुत स्पष्टता के साथ दिखाई देता है। उदाहरण के लिए, विदेशी समीक्षकों द्वारा प्रशंसित सुधारक तुलसीदास की आचार्य शूक्र ने विशद व्याख्या की, उनके वर्णाश्रम धर्म पर आश्रित सुधारवाद को त्रिकालाबाधित आदर्श के रूप में उपस्थित किया। शूक्रजी की प्रतिभा तथा सुधारवाद के वातावरण के सम्मिलित प्रभाव से हिन्दी के समीक्षकों पर तुलसी के 'लोक-संग्रह' का ऐसा आतंक छा गया कि हिन्दी के सबसे अधिक प्रचुर और सम्पन्न साहित्य—कृष्ण-भक्ति-साहित्य—का सामाजिक मूल्य शून्य में ही विज्ञान रह गया, उसे अंधेरे कुएँ से निकालने का साहस किसी कृष्ण ने न कर पाया। कृष्ण में लोक-संग्रह का भाव ही कहाँ था ! और उनकी लोक-संग्रह लीला के रस और आनन्द को सुधारवादी समीक्षक समायाचना के साथ ही ग्रहण कर सकता था, क्योंकि उसे स्मरण था कि एक अज्ञेय कृष्ण-भक्ति-भाव को 'चकले खाने' की भाषा कह

सुका है।

विन्तु भारतीय इतिहासकारों का राष्ट्रीय दृष्टिकोण समकालीन वर्द्धमान राष्ट्रीयता की उम्रता को नहीं अपना सका। इसका कारण शुद्ध विद्या-प्रेम उतना नहीं जितना आत्मीय सुरक्षा के मंग होने का प्रय है। हमारे अधिकांश विद्वान् इतिहासकार जिस वर्ग के थे, उसमें अधिक-से-अधिक 'लिबरल' राजनीति अपनाई जा सकती थी। ज्यों-ज्यों राजनीतिक खतरे कम होते गए, त्यों-त्यों उनके दृष्टिकोण की राष्ट्रीयता में प्रखरता की मात्रा अत्यन्त सावधानी के साथ बढ़ती गई। हिन्दी-साहित्य के इतिहास में भी राष्ट्रीय दृष्टिकोण पूर्णतया नहीं अपनाया जा सका, यद्यपि युग की राष्ट्रीय भावना हिन्दी-भक्त-कवियों के वैष्णव और मानवतावादी आदर्शों से समन्वित थी। हमारे समर्थ इतिहासकार आचार्य शूक्र ने कबीर आदि सन्त कवियों के प्रति वैसा ही तीखा भाव व्यक्त किया है जैसा 'तुलसी अक्षरार्थि का लखै राम नामु जगु नीच' अथवा 'सुद न गुन गन ज्ञान प्रबीना' में प्रस्तुत हुआ है। शूक्रजी की राष्ट्रीयता केंच-नीच के (उदारता-समन्वित) भेद-भाव-सहित सनातन वर्ण-धर्म पर आश्रित थी, अतः उनके दृष्टिकोण के अनुसार सिद्ध, नाथ और जैन-साधकों को आसानी से साम्प्रदायिक कहकर ढाला जा सकता था। कदाचित् वर्ण-धर्म की रूढ़ मर्यादा का उसके प्रचलित रूप में आदर न कर सकने के कारण ही वे स्वामी दयानन्द सस्कृत और महात्मा गांधी तक की उससे अधिक सराहना न कर सके जितनी उन्होंने रामप्रसाद निरंजनी और श्रद्धाराम फुल्लौरी की की है। शूक्रजी की राष्ट्रीयता के अन्तर्गत उनकी अपनी परिभाषा की 'भारतीयता' के प्रति अप्रसङ्गपूर्ण श्रद्धा-भावना का भी महत्त्वपूर्ण स्थान है। यही कारण है कि जायसी के अत्यन्त

प्रशंसक होते हुए भी उन्हें सही विचारधारा में ऐसा कुछ न मिला जिसे 'हमारे यहाँ' स्वीकार किया गया हो। इसी प्रकार स्वयं अंग्रेजी की मान्य शास्त्रीय समीक्षा से बहुत कुछ प्रदूषण करते हुए भी वे साहित्य में पार्श्व-चाल्य प्रमाणाँ के सम्बन्ध में सदैव सशक रहते थे। यहाँ शुरू की वे ऐतिहासिक दृष्टिकोण की विस्तृत चर्चा करने का अभिप्राय उनके अद्वितीय व्यक्तित्व और चित्तस्मरणीय साहित्यिक कार्य को किसी प्रकार घटाकर प्रदर्शित करना नहीं है। हमारा उद्देश्य केवल यह दिखाना है कि यदि ऐतिहासिक दृष्टिकोण का निर्माण सही ढंग से न किया जाय तो दृष्टिकोण विशिष्ट इतिहास लेखन में ऐसे महान् प्रतिभाशाली साहित्यिक के लिए भी अस्मिन् सफलता पाना कठिन हो जाता है। साम ही इस विस्तृत चर्चा का इस कारण भी औचित्य है कि शुरू हिन्दी साहित्य के राष्ट्रीय इतिहासकारों के अग्रणी और प्रतिनिधि हैं, हमारे बहुसंख्यक परन्ती इतिहासकार और समीक्षक उनके अत्यधिक श्रेणी हैं।

इतिहास रचना में 'वैज्ञानिक' दृष्टिकोण, जिसके अनुभार तथ्य अत्यन्त पवित्र और पूजनीय माने जाते हैं तथा उनके सम्बन्ध में व्याख्यात्मक मत प्रदर्शन वर्जित होता है, सम्भवतः एक सदिच्छापूर्व सिद्धान्त होकर ही रह गया। यस्तुतः मानवीय सत्यार्थों का भौतिक विश्वानों जैसा सर्वथा निर्वैयक्तिक अध्ययन सम्भव नहीं है तथा ऐतिहासिक तथ्यों में निहित मानवीय सत्या के अन्वेषण से हीन तथ्य-निरूपण निरर्थक है। हिन्दी साहित्य में कुछ कवियों, काव्य घासकों और विशिष्ट कालों पर लिखे गए शोध प्रबन्धों में ही ऐसे 'वैज्ञानिक' अध्ययन की प्रणाली अपनाई गई, सम्पूर्ण इतिहास लेखने का प्रयोग नहीं किया गया। यह सम्भव भी न था।

माकसीय इन्द्रात्मक भौतिकवाद का दृष्टिकोण उसके समर्थकों द्वारा इतिहास की व्याख्या का 'नया' और 'एक मात्र वैज्ञानिक' दृष्टिकोण कहा जाता है, यद्यपि अब वह लगभग सौ वर्ष पुराना हो चुका है तथा विचार और व्यवहार दोनों क्षेत्रों में उसकी 'वैज्ञानिकता' को गम्भीर चुनौती मिल चुकी है। विविध घटनाओं, भावनाओं और विचारों से संकुल, अनेक उतार-चढ़ाव, मोड़ और घुमावों से युक्त, देश और काल की विभिन्नताओं से परिपूर्ण अग्रणीत मानव जातियों को रोगा रीचकर दो वर्गों में विभाजित कर देना कीड़ा-कौतुक जैसा लगता है। इतिहास के अध्ययन की यह अति सरलीकृत प्रणाली भारतीय इतिहास की व्याख्या में केवल निच्छिन्न रूप में ही प्रयुक्त हुई। हिन्दी-साहित्य के सम्पूर्ण इतिहास को भी कोई 'प्रगतिशील' समीक्षक इस यांत्रिक व्याख्या के पराट पर नहीं चढ़ा पाया। इन्द्रात्मक भौतिकवाद के आचार पर मनुष्य की सृजनात्मक उपलब्धियों का निर्वचन जैसा कृत्रिम और हास्यास्पद हो जाता है वह व्यक्तिगत हिन्दी-कवियों और लेखकों की 'प्रगतिशील' समीक्षा से स्वतः स्पष्ट हो जाता है। फिर भी, मार्क्सवाद-समीक्षकों ने साहित्य को सामाजिक यथार्थ के दृष्टिपर्य में उपस्थित करके निश्चय ही नवीन निर्देश किया, जिससे साहित्य-समीक्षा की नई पद्धति का विश्वास सम्भव हो सका।

सामान्य इतिहास-लेखन में तो नहीं, हिन्दी-साहित्य के इतिहास में 'नव मानवतावादी' दृष्टिकोण का निर्देश आचार्य हजारी-प्रसाद द्विवेदी ने किया है और इस मानवतावाद को उन्होंने एक विस्तृत आचार देने की स्वयं हिन्दी साहित्य और उसकी दीर्घकालीन शृष्टिभूमि से उसे विकसित और समर्थित करने की चेष्टा की है। फलतः वे राष्ट्रीय दृष्टिकोण से

लिखे गए इतिहास की अनेक भ्रान्तियों और त्रुटियों को दूर करने का प्रस्ताव कर सके। हिन्दी-साहित्य भारतीय जीवन और उसकी कलात्मक अभिव्यक्ति के एक बहुत बड़े मोड़ का परिचय देता है तथा हिन्दी के मूल-वर्णियों ने— और उनमें सिद्ध और नायों की परम्परा वाले सन्त-साहित्य का श्रेष्ठतम स्थान है—उसी प्रकार जीवन के प्राचीन मूल्यों को नया अर्थ तथा नवीन मूल्यों को नई भाषा दी थी, जिस प्रकार प्राचीन काल में बुद्ध और महावीर ने, इस तथ्य को द्विवेदी जी ने योग्यतापूर्वक उद्घाटित किया है। वस्तुतः हिन्दी-भाषा और साहित्य अन्य आधुनिक भाषा-साहित्यों के साथ, एक मार्ग, नैतिकता और व्यवहार के नये मानदण्ड तथा एक नया सन्देश लेकर इतिहास के मंच पर अवतरित हुआ था। स्मरणीय यह है कि उसका यह 'मिशन' अभी पूरा नहीं हुआ है। इतिहासकार भले ही सत्रहवीं शताब्दी के मक्तिकाल का अन्त करके उस 'मिशन' की निरन्तरता भुला दें और उसे प्रगति देने वाले कवियों और लेखकों को 'फुटकर' खाते में डालते रहें, पर हमारे भाव सत्ता, विचारक और चिन्तक एक हजार वर्ष से आज तक उसमें निहित मानवीय आदर्श को व्यक्त करते आ रहे हैं। नये दृष्टिकोण से सम्पन्न हमारा नया इतिहास साहित्य की इसी एकता के आधार पर रचाखा करेगा।

इस प्रकार इतिहास के उपकरण तो अनुसन्धान और अनुशीलन के विषय हैं तथा उनका विन्यास और नियोजन यथासम्भव तटस्थ और वैज्ञानिक पद्धति की अपेक्षा रखता है, किन्तु इस क्रम में उसकी व्याख्या और परिभाषा के नये दृष्टिकोण की प्राप्ति के बिना नया इतिहास नहीं लिखा जा सकता। वैसा कि हमने प्रारम्भ में कहा है, प्रत्येक युग अपनी विशेष सम-

स्याओं के समाधान के लिए इतिहास के पुनर्निर्माण की अपेक्षा रखता है और इस कारण इतिहास का दृष्टिकोण स्वभावतया युगीन आवश्यकताओं की अपेक्षा नहीं कर सता। किन्तु युग की समस्याओं का यथातथ्य निदान तथा उनका युक्तियुक्त समाधान स्वयं एक कठिन समस्या है। हम देख चुके हैं कि राष्ट्रीय दृष्टिकोण से लिखा गया इतिहास भी हमारे संघर्षपूर्ण राष्ट्रीय जीवन में युग पुरुष द्वारा विमुक्त की गई मानवता की व्यापक भावना आनस्ता नहीं कर सका। इसी प्रकार 'प्रगतिवादी' दृष्टिकोण राष्ट्रीय दृष्टिकोण की त्रुटियों को दूर करने का दावा लेकर आया, किन्तु उलटे उसने एक नई 'सांप्रदायिकता' खड़ी कर दी। वस्तुतः साहित्य के इतिहास का वही दृष्टिकोण सार्थक हो सकता है जो जीवन के स्थायी मूल्यों के द्वारा समर्थित हो, और उन मूल्यों को युगा-नुकूल रूप और जीवन दे सकने की उसमें सामर्थ्य हो। जीवन के मूल्यों का युगानुकूल रूप मानव की अनुभूति, चिन्ता और, यदि कह सकें तो, साधना से सम्बन्धित विविध क्षेत्रों के ज्ञान-विज्ञान की नवीनतम प्रगति के संपात के द्वारा निर्धारित होता है। अतः इतिहासकार के लिए उस प्रगति तथा उन मूल्यों के निहितार्थ की समझना आवश्यक है, किन्तु साहित्य के एही ऐतिहासिक दृष्टिकोण के निर्माण में इसके साथ साथ साहित्य के उन नवीकृत शाश्वत सिद्धान्तों का भी महत्त्वपूर्ण हाथ होना चाहिए, जिन्हें प्राचीन सिद्धान्तों और साहित्य की नवीन आवश्यकताओं के सम्बन्ध द्वारा विकसित किया गया हो। वस्तुतः इतर ज्ञान-विज्ञान की मानवतामूलक उपलब्धियों साहित्य में उसके अपने नियमों और सिद्धान्तों के अधीन ही व्यक्त होती हैं। यहाँ केवल यह है कि वे नियम और सिद्धान्त रुढ़ियत न हों, युग-जीवन को व्यक्त करने वाले साहित्य से ही उन्हें निकाला-

गया हो। इसका तात्पर्य यह नहीं कि वे साहित्य के स्थानी सिद्धान्तों के निररीत होंगे। जिस प्रकार सौन्दर्य अनेक माध्यमों के द्वारा, अनेक रूपों में व्यक्त होते हुए भी अपनी मावात्मक एकता को अनुसूण रखता है, उसी प्रकार सौन्दर्याभिव्यक्ति के सिद्धान्त में अनेक शब्दावलिओं और अनेक शैलियों में व्यक्त होकर भी मूलतः एक रहते हैं। अतः साहित्य का जो

इतिहासकार शाश्वत सत्य के अविरोधी युग-सत्य को जिनका ही आत्मसात् करके उसे शाश्वत सौन्दर्य सिद्धान्तों के अविरोधी युगीन सिद्धान्तों से समन्वित करने में सफल हो सके, उसका ऐतिहासिक दृष्टिकोण उतना ही शार्थक होगा। ऐसा इतिहासकार ही इतिहास के पुनर्नवीकरण का दायित्व संभाल सकता है।





संसार के बड़े बड़े यायावर अपनी मनोवृत्ति में साहित्यिक थे। फाहियान, ह्वानसाँग, इन्नबत्ता, यन्नियर आदि जितने प्रसिद्ध युमक्कड हुए हैं अथवा देश विदेश के जितने साहसी अन्वेषक हुए हैं सबमें साहित्यिक यायावर का रूप रक्षित है। उन्होंने अपनी यात्राओं में उद्देश्य को प्रधानता नहीं दी। वे निःसंग भाव से घूमते रहे हैं, घूमना ही उनके लिए प्रधान उद्देश्य रहा है। वे देश-देश के पर्यट, उपत्यका, घाटी, नदी, सरोवर, नगर और गाँव की पुकार सुनकर ही उनकी ओर आकर्षित हुए हैं। परन्तु यात्रा करने मान से कोई साहित्यिक यायावर की संज्ञा नहीं प्राप्त कर सकता, और न यात्रा का विवरण प्रस्तुत कर देना-मात्र यात्रा-साहित्य है। पिछले युगों में अनेक यूरोपीय तथा चीनी यात्रियों ने यात्रा विवरण प्रस्तुत किये हैं, और उनके इन विवरणों के बीच कुछ ऐसे संस्मरणीय अंश अक्षर्य हैं जिनसे मर्यादा हो जाता है कि इनमें अधिकांश यात्रियों की आंतरिक प्रेरणा साहित्यिक यायावर की है। पर इनके विवरणों में राजनीतिक, धार्मिक, सामाजिक अथवा सांस्कृतिक दृष्टि को प्रधानता दी गई है, कुछ ने भौगोलिक निर्देशन का भी ध्यान रखा है।

भारत में यात्रियों की कमी रही हो, ऐसी बात नहीं; क्योंकि तिब्बत, चीन, जप्पा, मलाया और सुदूर पूर्व के द्वीपों में भारतीय धर्म और संस्कृति का सन्देश इन यात्रियों के पीछे गया होगा। यात्रा का मोह और आकर्षण मानव मात्र का स्वभाव है, और भारतीय उससे अलग नहीं रह सकते थे। पर भारतीय दृष्टि में इतिहास, विवरण, संस्मरण तथा आत्मचरित के प्रति विचित्र अनारथा आरम्भ से रही है। सम्भवतः यही प्रधान कारण है कि भारतीय साहित्य में उपयुक्त अंगों के साथ यात्रा विवरणों का नितान्त अभाव है। आधुनिक अर्थ में यात्रा-साहित्य की बहपना तो उस युग में की ही नहीं जा सकती थी। पर इसका अर्थ यह नहीं कि संस्कृत के कवियों में साहित्यिक यायावर की मनोवृत्ति परिलक्षित नहीं होती। प्रकृति का जो व्यापक सौंदर्य और देश-काल का जो सूक्ष्म ज्ञान इन कवियों में पाया जाता है उससे प्रकट होता कि इन कवियों ने प्रकृति-आह्वान को सुनकर अनसुना नहीं किया है। विशेषकर कालिदास और बाण का इस दिशा में निर्देश किया जाना आवश्यक है। कालिदास के 'सुमार सम्भव' में हिमालय का वर्णन अलंकृत होकर भी नितान्त काल्पनिक नहीं है, 'शुवंश' में देश विदेश का वर्णन बिना अनुभव के सम्भव नहीं और इन सबसे अधिक 'मेघदूत' में मेघ भी नित काल्पनिक यात्रा का वर्णन है, वह कवि की यात्रा का मनस्वरक अन्वित रूप (subjective transferred) ही जान पड़ता है। भारतीय कवि और साहित्यकार को अपनी बात को अपनी प्रगति-क्षेपी लिखने की छूट नहीं थी। कालिदास जैसे भाषुक और रोमांटिक कवि को 'मेघदूत'-जैसे मनस्वरक प्रगीत (subjective lyric) के लिए इसी कारण यक्ष की अलकापुरी का कथा रत्न ग्रहण करना पड़ा; तो इतमें आश्चर्य क्या कि इस दूत-काव्य में कवि की यायावर आत्मा इस प्रकार अभिव्यक्त हो सकी है। नहीं तो मेघ की यात्रा में यही निःसंग भाव है, यही मस्ती है और यही सौंदर्य-बोध है जो आज के साहित्यिक यात्रा-संस्मरणों में या विवरणों में। साथ ही बीच-बीच में यक्ष मेघ को अपनी विरह-कुल स्थिति को याद दिलाकर इन वर्णनों को मार्गदिष्ट भी बन देता है। महाकवि प्रकृति के आकर्षण से, उसके सम्मोहन से परिचित है, सभी तो वह मेघ को विरम न जाने के लिए खचेत करता चलता है—“हे मेघ, कुटज-पुष्पों से लदे उस सुगन्धित पर्यंतों पर तुम ठहरने जाना, वहाँ मोर देवों में छाँसू भरकर अपनी बेका से तुम्हारा स्वागत कर रहे

होंगे। लेकिन तुम यहाँ रुकना मत।"<sup>१</sup>

और बायू ! उसको तो अपनी सुमनकड़-प्रकृति के कारण कान्यकुब्जाधीश्वर हर्षदेव ने भरी रामा में 'मंड' कहकर पुकारा था। 'हर्षचरित' में बायू ने अपने विषय में जो कुछ लिखा है, वह इस बात का साक्षी है कि बाणभट्ट सुमनकड़ थे और उसके अनुरूप निर्द्वंद्वता तथा मस्ती भी उनमें थी। 'हर्षचरित' के 'आत्मचरित' अंश में इन यात्राओं का किंचित् उल्लेख भर हुआ है। बाणभट्ट के सामने भी भारतीय साहित्य के आदर्श की मर्यादा थी, जिसने अपने विषय में अधिक कुछ कहने से उसे रोक दिया है। फिर भी 'हर्षचरित' तथा 'कादम्बरी' में जो देश-देश की प्रकृति और विभिन्न प्रकार के लोग वार्ण मिलता है, वह उठी यात्रावारी मनोवृत्ति की देन है। कहीं भीकट देश है—"हस्त देश में, प्रत्येक दिशा में एक दूसरे के खलिहानों द्वारा विभक्त यहाँ के सीमान्त अर्धपूर्व पर्वतों के समान शस्य-पुष्प से भरे रहते हैं। चारों ओर नहरों से सींचे जाते हुए जीरों के पौधों से यहाँ की भूमि उजागी रहती है। भैंस की पीठ पर बैठे गोपाल गीत गाते हुए गीलों को धराते हैं। उनके पीछे कीटों के लोभी घटक जाते हैं।"<sup>२</sup> अन्ध्र किण्व के मार्ग का वर्षा यात्री बहुत ही मनोयोग के साथ करता है "वन्य भागों में जंगली धान के खलिहानों पर सारी के जपते हुए भूसे के ढेरों से घुर्छों निकल रहा था। विशाल पट-पूछों के चारों ओर सुरती शालाघों से गो घोट बने हुए थे। अधिक आना-जाग न होने से भूमि पददणित नहीं हुई थी, रोते छोटे-छोटे और बूर दूर थे, उनकी मिट्टी लोढ़े की तरह बाली और कड़ी थी, स्थान-स्थान पर रसे गण्ड स्थाणुओं से भोटे पक्ष्म गिरुल घाट थे, श्यामक नामक घाल पर चलना कठिन था।" अठु, बालों, वन-प्रदेशों, तर-सरोवरों के घर्षणों में बायू की यात्रावारी प्रकृति के साथ कान्यात्मक कल्पना का अद्भुत सम्मिश्रण हुआ है। यही कारण है कि प्रकृति के सूक्ष्म से सूक्ष्म रंगों को, छायातपों (shades) को तथा उसके विराट् और अद्भुत रूप शृङ्गार को बायू बड़ी ही सजीवता से प्रस्तुत कर सके हैं।

इसके बाद भारतीय साहित्य में एक लम्बा युग आता है जब साहित्यकार के लिए प्रकृति बड़ हो गई, उसके लिए उसका वायु आकर्षण बड़ हो गया। और यहाँ यह स्वीकार कर लेने में मुझे कोई शकोच नहीं कि यात्रा का बहुत बड़ा आकर्षण प्रकृति की पुकार में है। मैं यह नहीं कहता कि यात्रासाहित्य के अन्तर्गत देश-विदेश का जीवन नहीं आता, उसके नगर और गाँव नहीं आते। पर यह भी ठीक है कि यदि यात्री गाँव-नगर के जीवन में इस कदर डलभक जाय कि उसे अपनी यात्रा का स्मरण ही न रहे तो मैं कहूँगा कि वह अपने प्रधान उद्देश्य से विमुक्त हो गया। यात्रावर यही है जो चलता चला बायू, कहीं दके नहीं, कोई बन्धन उसे कसे नहीं, और वह जो दर्शनीय है, महणीय है, स्मरणीय है अथवा रावेदनीय है उसका संग्रह करता चले। ऐसे भी हैं जो नाप-जोत करते हैं, हिसाब लगाते हैं, विवरण प्रस्तुत करते हैं, और ऐसे भी हैं जो यात्रा के नाम पर भोग-विलास का सुप्त लूटने के लिए ही चल पड़ते हैं। साहित्यिक अर्थ में इनको यात्री मानना, यात्रावर कहना, सुमनकड़ स्वीकार करना यात्रा का अपमान है। यह ठप और कुड़ु भी हो सकता है, पर साहित्यिक नहीं हो सकता। या यों कहें कि जो मुक्त भाव से, अनुभूतियों को संज्ञोता हुआ, देश-काल में फैले हुए अनन्त जीवन में ठोंठें

१. 'मेघदूत', पृष्ठ २४।

२. 'हर्षचरित', ३०३, पृष्ठ २४।



लेता हुआ यात्रा नहीं करता, वह यात्रा का साहित्य नहीं दे सकता, विवरण प्रस्तुत करता है। ये विवरण कमी भूगोल, इतिहास, समाज-शास्त्र आदि की सीमाएँ स्पर्श करते हैं और कमी राजनीति, अर्थनीति अथवा संस्कृति के अर्थ की सिद्धि करते हैं। ऐसा नहीं कि इनका महत्त्व नहीं है, इनका अपने आपमें अत्यधिक महत्त्व है; पर इनको शुद्ध साहित्य की कोटि में रखा नहीं जा सकता।

मैं कह रहा था कि भारतीय साहित्य के इतिहास में एक लम्बा युग आया, या यों कहें कि कितने ही लम्बे युग बीते जिनमें साहित्यकार अपनी परम्परा का कठिन बन्दी रहा। एक या किसी दूसरे कारण से भारतीय कवि इन युगों में मुक्त और स्वच्छन्द नहीं हो सका, वह अपनी परम्पराओं, रूढ़ियों और अपने सम्प्रदाय के बन्धनों में ही व्यस्त और सतुष्ट रहा। अपभ्रंश-साहित्य में यत्किञ्चित् मुक्ति दिखाई देती है, हिन्दी के मक्ति साहित्य में उल्लास की स्वच्छन्दता प्रकट होती है। पर साहित्यिक रूढ़ियों, धार्मिक दुराग्रहों तथा साम्प्रदायिक परम्पराओं ने साहित्य में मुक्ति और उज्ज्वल के इस स्वच्छन्द स्वर (romantic tone) को उमरने नहीं दिया। ऐसे वानारण्य में व्यक्तिपरक प्रगीतों (subjective lyric) को ही अनु रूप वातावरण नहीं मिल सका, यात्रा साहित्य का प्रश्न क्या? हिन्दी में तो संयत मय के अभाव में उन्नीसवीं शताब्दी के उत्तरार्द्ध के पूर्व यात्रा साहित्य की कल्पना नहीं की जा सकती।

वास्तव में यात्रा साहित्य के विभिन्न रूपों का विकास गद्य शैली के विकास के साथ ही सम्भव हो सका है। विभिन्न प्रकार आधुनिक साहित्य के अन्य विभिन्न अंगों पर पारश्चात्य साहित्य का किसी न-किसी रूप में प्रभाव है, उसी प्रकार हिन्दी के आधुनिक यात्रा साहित्य पर भी उसका श्रेष्ठ स्वीकार करना चाहिए। प्रारम्भिक लेखकों ने यात्रा विवरण लेख रूप में प्रस्तुत किये। मारतेन्दु हरिश्चन्द्र ने इस प्रकार के उल्लेख किये हैं। परन्तु यात्रा साहित्य का विकास शुद्ध निबन्धों की शैली से माना जा सकता है। अंग्रेजी का प्रसिद्ध निबन्धकार स्टीवेन्सन सुमककड़-शास्त्री ही था। निबन्ध शैली के व्यक्तिपरकता, स्वच्छन्दता तथा आत्मीयता आदि गुण यात्रा-साहित्य में भी पाये जाते हैं। निबन्धकार जिस प्रकार अपने विषय को अपनी मानसिक दृष्टिकोण से व्यक्त करके अन्तर्गत ही ग्रहण करता है और उसी की प्रेरणा से विस्तार भी देता है, बिलकुल उसी प्रकार यात्री भी अपनी यात्रा के प्रत्येक स्थल और क्षणों में से उन्हीं सबके क्षणों को संजोता है जिनको वह अनुभूत सत्य के रूप में ग्रहण करता है। वह सर्वसाधारण की दृष्टि से प्रत्येक बात का विवरण देकर ही नहीं चलता; और यदि विवरण तथा विस्तार देना ही होता है तो वह उन्हें अपने भावबोध में प्रस्तुत करता है अथवा आत्मीयता के वातावरण में उपस्थित करता है। एक बात और भी महत्वपूर्ण है, यात्री को अपने वर्णन में सबेदनशील होकर भी निरपेक्ष रहना चाहिए, क्योंकि ऐसा करने से ही न्याय की अधिक सम्भावना है; वहीं तो यात्री यात्रा के स्थान पर प्रधानतः अपने को ही चित्रित करने लगेगा। यात्रा में स्वतः स्थान, दृश्य, प्रदेश, नगर और गाँव सुगम हो जाते हैं, उनका अपना व्यक्तित्व उभरता है। इनमें मिलने वाले घर नारी, बच्चे-भूटे अपने नानाविध चरित्रों के साथ उनके व्यक्तित्व को अधिक स्पष्ट और सुगम करते हैं। मार्ग में पढ़ने वाले मिट्टों, मसजिदों, मीनारों, विजय स्तम्भों, स्मारकों, मन्थरों, किलों और पुराने महलों से सृष्टि, कला और इतिहास की सम्मिलित पीटिका तैयार होती है। अपने को अदृश्य मान से सर्वत्र रखना ही होता है, यात्री अपनी यात्रा को मानसिक प्रतिक्रियाओं के रूप में ही ग्रहण करता है। पर अपने को केन्द्र में रखकर भी प्रमुख न होने देना साहित्यिक यात्रा

का कठिन कर्तव्य है, क्योंकि तोटक का व्यक्ति उभरेगा तो अन्य सब गीण हो जायगा और फिर वह यात्रा-साहित्य न होकर आत्मचरित हो रह जायगा, यात्रा-संस्मरण न रहकर आत्म संस्मरण हो जायगा।

बहा गया है कि यात्री में प्रगीतों के गायनों का मागवेश रहता है और निषेधकार की मरती। वह अलदह टापरसाही से जीवन को एक विशेष दृष्टि से देखता है। यात्रा को जो आकर्षण मानकर नहीं चलता, मस्ती के साथ निश्चिन्त होकर जो यायावर नहीं बनता, जिसे आगे की सीमाएँ तमशाः आगे की ही और बरबल टॉन्ती नहीं रहतीं, वह यात्रा करके भी यात्री कहलाने का अधिकारी नहीं। पता नहीं, परियाँ के बिच नीलम देश के लिए मनुष्य का बन्धा सुनकर बन जाता है, और फिर उसके मन के आकर्षण को कोई मिटा नहीं सकता। चिरपाल की रचित अभिलाषा उसरो गिरन्तार मटरानो रहती है, और परियों का वह नीलम देश मिलकर भी ठठे नहीं मिलता, अथवा मिलकर भी उसे घेर नहीं पाता। हय आकर्षण को वह इतनी गहराई से मद्दत करता है कि वह मार्ग के बीच से अन्नों को भी बहते आने के लिए सुकारता है। राहुल जी के लिए यह पुकार एक चीरा दर्शन प्रस्तुत करती है—

“जिसने एक बार घुमककड़ धर्म अपना लिया, उसे पेंशन बहूँ, उसे विभ्राम बहूँ ?  
आपिर में हृदियों घुमककड़ी करते ही कहीं गिलर जायेंगी। मुझे जान पड़ता है ‘अथा तो घुमककड़जिज्ञासा’ बहते घुमककड़ शाख लिजता पड़ेगा। मेरी यात्राओं को पढ़कर जितने ही माता पिताओं को अपने सपूतों से वचित होना पड़ा होगा। (किन्तु अज तो मैंने शाख लिख लिया है और उसमें) मैंने सुले-भाम घुमककड़ धर्म का प्रचार किया है। मैं हर घूमने वाले याचन या अयाचक को घुमककड़ नहीं मानता। सच्चा घुमककड़ धर्म, जाति, देश-काल सारी सीमाओं से शुक्त होता है, वह सच्चे अर्थों में मानवता के प्रेम का उपायक होता है। यह घुमककड़ दुनिया से खेता कम और देता अधिक है।”

उपरोक्त उद्धरण में यात्रा साहित्य की मूल प्रवृत्ति का निर्देश राहुलजी ने किया है। साहित्यिक यात्री के दर्शन में यात्रा के प्रति यही उल्लास और उमंग रहती है। यात्रा को वह केवल माध्यम के रूप में स्वीकार नहीं करता, उसके लिए वह लक्ष्य है, अपने आपमें उद्देश्य है। जन जीवन के मान स्रोत से निरति लोक गीतों को सुनने वाले देवेन्द्र तत्पार्थी के मन में यात्रा का उद्वेग आकर्षण है—

“मेरा यथ मेरे सामने है। मैं जीवित मानव का यथ खेता हूँ। मैं मानव की भावनाओं और अनुभूतियों में अंतरय पीढ़ियों को लॉघकर आते हुए जीवन की गाथा सुनूँगा। मैं मानव के हृदय-संस्पर्शों में अविष्य की सुलाहति देखूँगा। मैं उसके साथ चलूँगा। जीवन यात्रा उसी यात्रा के लिए आह्वान पर रहा है।”

अपने एक पात्र के मुँह से लेखक ने अपना ही विस्वाद्य व्यक्त किया है। वह यात्रा में जीवन की शाश्वत पुश्तक का आकर्षण पाता है। हय प्रकार मोह की सीमा तक पहुँचा हुआ आकर्षण यात्रा साहित्य की विशेषता है। आब के कार्य मार से व्यस्त जीवन में यह आह्वान यात्री के मन को अधिक उल्लूक और उद्वेगशील बना देता है। देवेश दास यात्रा के अवसर को

१. ‘चिन्तन देश में’।

२. ‘रथ के पहिये’।

पात्र ही उल्लूकित हो उठते हैं—

“आज छुटी है, छुटी। मन-ही मन त्रिम वसन्त-व्याकुलता का अनुभव करता था उससे आज बन्धन-मुक्त होऊँगा। काम की बाधा दूर हो गई, वह किसी प्रकार भी क्यों न हुई हो। आँखों में उड़कर थपका वर्षा में घुलकर और मैं अनिर्दिष्ट पथ पर बाहर निकल आया हूँ।”

इस उल्लास में यात्रा के प्रति लेखक का आश्चर्य और अटूट विश्वास ही व्यक्त हुआ है। जैसे बच्चा घर की सगम उन्मत्तों से मुक्त होकर खेल्ने के लिए उल्लूक और व्यंग रहता है, उसी प्रकार यात्री का मन सांसारिक उन्मत्तों के बीच यात्रा के सम्मोह का अनुभव करता है। वह सगर के विस्तार को आश्चर्य, कौतूहल और जिज्ञासा-भरी दृष्टि से देखता है। वह सृष्टि के सौन्दर्य को मात्र-विह्वल तथा आनन्द-विमोह होकर देखता है। धीनिधि वन से आत्मीयता का अनुभव करते हैं और नगर के कृत्रिम जीवन के समकक्ष वन के मुक्त जीवन का वन-धोर करते हैं—

“इन पृष्ठान्त द्रुम छायाओं में, इन पक्षियों के बन्ध गीतों में, इन गिरि-नदियों के शून्य प्रवाहों में, इन निर्झरों के अग्रान्त नादों में, इन निर्मल सूर्यास्तों में, इन जन-संचार-शून्य सैन्ध-पुलिनो में, इन पृष्ठान्तवासी हरियों में, इन पुष्प भिकारों में, इन घाटियों में, परम आनन्द का जो पावन सन्देश भरा है, संसार में कहीं भी उसकी तुलना नहीं।”

इस प्रकार प्रकृति के अनन्त शृङ्गार को, उसके विराट्-सौमन रूपों को, जीवन के विभिन्न स्तरों को तथा देश देश के नर नारियों के जीवन को यात्री तन्मय होकर ग्रहण करता है। और आनन्द के इस सन्मय उन्मेष में यात्री जीवन को विराट्हीन यात्रा मानता है और मनुष्य को विरतन यात्रावर। ‘अज्ञेय’ जीवन को यात्रावर का त्रिरन्तत पथ मानकर कहते हैं—

“यात्रावर को मट्ठपै चालीस बरस हो गए, किन्तु हम बीच न सो वह ‘अपने पैरों-तले घास जमने दे सका है, न टाट जमा सका है, न चित्त को कुछ निकट ला सका है’ उसके सारे छूने को तो घात ही क्या। यात्रावर ने समझा है कि देवता भी जहाँ मन्दिरों में रहें कि गिरा हो गए, और प्राण-संचार की पहली लहरें ही गति ! गति ! गति !”

इस प्रकार यात्रा साहित्य में अतिरिक्त भावावेश, उन्मुक्त मस्ती और अलहड़ उल्लास मूलतः सन्निहित रहता है। कहा गया है कि यात्रा ही यात्री का लक्ष्य होना चाहिए, नगर के साहित्यिक यात्रावरों ने यात्रा को जीवन-दर्शन के रूप में ग्रहण भी किया है। पर इसका मतलब यह नहीं कि वह सारी गति निरुद्देश्य ही प्रगटित रहती है। यात्रावर का पथ शून्य की रेखा नहीं है। यात्रा के अट, अनुविचारों, उसकी सादृश्यता इतने आकाशो सन्तोष पर टिक भी नहीं सकते। इसका अभिप्राय है कि जो व्यावसायिक उद्देश्य से, प्रयोजन सिद्धि के भाव से, देश-विदेश, वन पर्वत घूमते हैं उनके इच्छिन्मय पर जीवन का स्वप्नदन्त और मुक्त प्रवाह नार ही नहीं सकता और यही साहित्यिक यात्रावरों की पहली शर्त है। जीवन के किनारे से निकल जाने पर भी इनके लिए जीवन अनुभूत सत्त रह जाता है। और यात्री जीवन के इस स्रोत को पहचानता है, उसके उद्गम पर विचार करता है, उसके अन्दर पैठकर अनुभूति प्राप्त करता है और उसकी

१. ‘यूरोपा’।

२. ‘जिवातक की घाटियों में’।

३. ‘अरे यात्रावर, रहेगा याद !’

आर्द्रता का अनुभव भी करता है। फिर वह अपनी इन समस्त संवेदनाओं को साहित्य में अभिव्यक्ति का रूप देता है।

यात्रा साहित्य विभिन्न शैलियों में लिखा गया है और इस कारण वह विभिन्न रूपों में बिल्ला है। इस विषय का कुछ ऐसा साहित्य है जो केवल यात्रोपयोगी साहित्य कहा जा सकता है और जिसका उद्देश्य यात्रियों के लिए स्थान या देश विशेष की समस्त ज्ञातम्य बातों को संप्रहीत कर देना है। जैसे तो प्रत्येक यात्रा विवरण से यात्रियों को प्रेरणा और कुछ अंशों में सहायता मिलती है, पर इस प्रकार के साहित्य का एक-मात्र उद्देश्य यही है। इस दिशा में महत्त्वपूर्ण कार्य राहुल सांकृत्यायन तथा स्वामी प्रणवानन्द ने किया है। बेणी शुक्ल, सूर्यनारायण व्यास, तथा श्रीगोपाल नेवटिया आदि लेखकों ने सरल बर्णनात्मक शैली में अपनी यात्राओं का क्रमिक विवरण प्रस्तुत किया है। ऐसा नहीं कि इनमें केवल वर्णन प्रस्तुत करने-भर की प्रवृत्ति पाई जाती है। इनकी शैली सीधी, सरल और है; पर अपनी यात्रा के प्रति इन यात्रियों में उत्साह और आवेग है जो इनके वर्णनों में यत्र तत्र प्रकट हुआ है। वहाँ परिचय देने का प्रयत्न लेकर करता है, वहाँ भी चित्र सहज और स्पष्ट सामने आ जाता है। बेणी शुक्ल ने सर्वथा इसी प्रकार के वर्णन प्रस्तुत किये हैं—

“गाढ़ी चाल पड़ी। फ्रांस की ऊँची-नीची भूमि (जैसी गरमियों में रहती है) सुसज्जित रसखोरी की तरह न थी। उस समय पेड़ों में पत्तियों न थीं; मैदान, पहाड़ इत्यादि बरफ से सज्जे हो रहे थे। सूर्य का प्रकाश भी न था। कोहरा और धुँधलापन न था।”

इन विवरणों में लेखक की जिज्ञासा व्यक्त होती है, उल्लास या आवेश नहीं पाया जाता। व्यास में अपेक्षाकृत उल्लास की भावना भी परिलक्षित होती है—

“दोपहर का समय था। ट्रेन अपनी पूरी ताकत से स्ट्रिडरलैण्ड की स्वर्ण-भूमि पर भागी जा रही थी। कभी पहाड़ियों को चीरती हुई, कभी पर्वत-शिखर पर सरपट भागती हुई और कहीं गिरि-कन्दराओं में लुका-झुपी करती हुई, एक अजीब दरब उपस्थित करती रेल चली जा रही थी। ... .. मैं अत्यन्त नयनों से इस शोभा को देख रहा था।”

पर इन वर्णनों में वह मस्ती और स्वच्छन्द भावना नहीं है जो आगे की प्रौढ़ कृतियों में पाई जाती है। अधिकतर लेखक परिचयात्मक विवरणों में उलभ जाते हैं।

नेवटिया की शैली अधिक प्रौढ़ है और वे अपनी यात्रा के साथ कुछ रम सके हैं। इन्होंने अपनी यात्रा भूमि का विस्तार के साथ विवरण दिया है और इनकी शैली भी प्रधानतः वर्णनात्मक ही है। फिर भी लेखक अपने चतुर्दिक को अधिक गहराई से देख सका है और उतने अधिक आत्मीयता स्थापित कर सका है—

“हरित और धवल गलीचे से आन्वृत्तित पहाड़ी समतल भूमि के इस ओर बहुत दूर चित्तित पर सूर्य की किरणों से चमकते हुए गुपार-धवल पर्वतों की वह पतली-सी रेखा, शीतल और मन्द पवन का वह प्रवाह, विविध वर्णों से विभूषित नभ का वह रूप, ये सब

१. 'लन्दन-पेरिस की सैर'।

२. 'सागर-प्रवास'।

मन को मत्त बनाने में पूर्ण समर्थ थे।<sup>१</sup>

यही नहीं लेखक के मन में वर्तमान के साथ अतीत की प्रतिबन्धित होने लगता है। यात्री अपने वर्यंत्र विपन को उसकी सम्पूर्णता में ग्रहण करता है, यही कारण है कि उच्चकोटि के यात्रा साहित्य में दृश्य-सौन्दर्य, जीवन का रूप, इतिहास, पुरातत्त्व और अर्थनीति सब मिल जुलकर एकरस हो जाते हैं। लेखक के मन में सहज उत्सुकता चागती है—

“सुदूर परकोटे की भौंलि कारमीर की रक्षा करने वाली गिरि-पक्षि ने कारमीर के जिन परिवर्तनों को देखा है उन्हें जानने के लिए, उन गिरि-शिरारों के चरणों में खड़ा होकर, कौन उसरु न होगा ? वे पर्वत श्रृंख हैं, जल स्रोत की वह ध्वनि भी अस्पष्ट है, पर तो भी उनकी ओर देखने से कारमीर के प्राचीन वैभव का आभास होता है।”<sup>२</sup>

इस प्रसंग में रामी सत्यदेव का नाम भी उल्लेखनीय है। वे हिन्दी साहित्य के प्रारम्भिक घुमक्कड़ों में हैं। इन्होंने अपनी यात्रा विवरणों तथा डायरी के रूप में भी लिखी है। ये उन साहित्यिक यात्रियों में से हैं जिन्होंने यात्रा के मोह और आकर्षण में किसी भाषा की स्वीकार नहीं किया। सारे सवार का चक्कर इन्होंने बिना पैसे के लगाया है, यह बात उनके अदम्य उत्साह की द्योतक है। शैली के अभाव में वे उच्च यात्रा साहित्य का निर्माण तो नहीं कर सके हैं, पर अनेक देशों का, अनेक आकर्षक चरित्रों का प्रभावोत्पादक चित्र खींचने में इनकी सकलता मिली है। राहुलजी ने यात्रा साहित्य के लिए विभिन्न माध्यम अपनाये हैं, शायद उनसे अधिक इस विषय पर इतने विभिन्न रूपों में अन्य किसी ने नहीं लिखा है। वे ‘हिमालय परिचय’ नाम से कई भागों में हिमालय-सम्बन्धी समस्त ज्ञातव्य बातों और निररणों को प्रकाशित करा रहे हैं। इसके अतिरिक्त ‘विष्णु देश में’, ‘यात्रा के पने’ आदि में इन्होंने अधिक साहित्यिक रूप में यात्राओं का वर्णन दिया है। इनमें डायरी शैली है, पत्र शैली है और साधारण वर्णनात्मक शैली भी। राहुलजी ने अपने यात्रा-साहित्य में (यहाँ में यात्रोपयोगी निररणों को छोड़ देता हूँ) देश की स्थिति, उसके प्राकृतिक सौन्दर्य के साथ वहाँ के जीवन, इतिहास और पुरातत्त्व पर भी निस्तार से प्रकाश डाला है। उनकी तिनपत तथा नेपाल की यात्राओं का अद्भूत प्राचीन हस्तलिखित पोथियों की खोज भी रहा है, वैसे इन्होंने रूस की यात्रा वहाँ अभ्यास कार्य करने के लिए की थी। पर हमारे यात्री की दृष्टि सभी तरफ फैली रहती है। वह देश काल वस्तुओं के विशद निररण के साथ स्थान निररण के जीवन, उसके रीति रिवाज, त्योहारों और उत्सवों का भी समीच चित्र उपस्थित करता है—

“गुम्बा के मेले में सर बने ठने थे। एकाध प्रौढ़ वधस्क स्त्री शमलायुमा पुरानी टोपी पहने थी।” सभी की टोपियों के उलटे कनपटों में सज्दे फूलों के गुच्छे भी लटके हुए थे। किरर-किररियों फूल के बड़े शौकीन होते हैं। फूल मौजूद हों और फूलों का गुच्छा उनकी टोपियों में न लगा हो ?<sup>३</sup>

यही नहीं यात्री वर्तमान को अतीत से मिलाकर देखने और एहदहरों में इतिहास को खोज निकालने का कार्य भी करता है। वह पुराने मन्दिरों, मूर्तियों तथा पोथियों को देखकर अपने मन के अन्दर एक मन्त्र को मरुमोखे हुए पाता है—

१. ‘कारमीर’।

२. ‘विष्णु देश में’।

“कोठी के देव-मन्दिरों से लौटते समय मस्तिष्क में तूफान उठने लगा, और यह क्षणिक तूफान नहीं था। देवी से मुझे कुछ लेना-देना नहीं था, सजाल था भैरव जो और उनके साधियों का। यह यहाँ कहाँ से आये ? किसने इन्हें बनाया ? उस घोर स्वार्थी देश में परमार्थी अचल देव-मण्डली कहाँ से आ धमकी ?”<sup>१</sup>

इन समस्त विवरणों, इतिहास पुराण के तर्क-वितर्कों में उलझकर हमारा यात्री चतुर्दिक् के बिखरे हुए प्रकृति सौन्दर्य को बिलकुल भूल नहीं गया है। यह ठीक है कि उसकी शैली में काव्यात्मक भावशीलता की स्थान नहीं मिल सका है। यह प्रकृति के रूप को धीरे दंग से संक्षिप्त संकेतों में उपस्थित करके आगे बढ जाता है—

“अब भी काशी के किनारे-किनारे कभी उसके एक तट पर कभी दूसरे तट पर आगे बढ़ना था। रास्ते में लाल, गुलाबी और सफेद कई रंगों के फूलों वाले गुरात के पेड़ थे। बहुत से पेड़ लो आजकल अपने फूलों से ढक गए थे। एक वृक्ष लो अपने फूलों से ढका इतना आकर्षक था कि उसने मुझे ठहरने को विवश कर लिया।”<sup>२</sup>

व्यक्तिगत पत्रों में भी यात्रा-साहित्य का सर्वत्र हुआ है। अनेक विदेश-पत्रियों ने अपने पत्रों में अपनी यात्राओं का विवरण दिया है। ऐसी सामग्री पत्र-पत्रिकाओं में अधिक प्रकाशित होती रही है और अधिकतर उन्हींमें रक्षित है। पत्र शैली में वैयक्तिक स्पर्श अपने-आप आ जाता है और इस कारण यात्रा सम्बन्धी वर्णनों में भावशीलता और आत्मीयता का वातावरण प्रस्तुत हो जाता है। विशेषकर यह बात व्यक्तिगत पत्रों में होती है, पत्र-पत्रिकाओं में छपने के उद्देश्य से, अथवा प्रकाशित कराने के उद्देश्य से लिखे गए पत्रों में वह बात नहीं आ पाती, क्योंकि उनमें सचेष्ट प्रयत्न रहता है। कभी-कभी ऐसे पत्र डायरी-शैली के समान ही हो जाते हैं, क्योंकि अपने आत्मीय व्यक्ति के सामने यात्री अपने समस्त ऊहापोह को निःसंकोच रख सकता है। कई लेखकों ने अपने पत्रों में यात्रा का विवरण दिया है जिनका उल्लेख यथास्थान किया जायगा, क्योंकि उनके संस्मरण आदि भी हमारे सामने हैं। यहाँ डॉ० धीरेन्द्र वर्मा के ‘यूरोप के पत्र’ की चर्चा करना आवश्यक है। इन पत्रों की विशेषता यही है कि वे बिलकुल पारिवारिक शैली में यात्रा का विवरण प्रस्तुत करते हैं। इनमें कहीं भासवेश अथवा आत्मिक उल्लास नहीं व्यक्त हुआ है। लेखक ने धीरे सरल दंग से, बड़े ही असम्पृक्त भाव से अपनी यात्रा और उसके जीवन का विवरण प्रस्तुत किया है, इस दृष्टि से नि पत्र को पढ़ने वाला भी उन परिस्थितियों की कल्पना कर सके—और यह भी स्पष्ट है कि हमारे यात्री के सामने पारिवारिक स्तर का ही पाठक है। इसी कारण लेखक नीच-बोच में अपने देश की याद दिलाता चलता है—

“नील नदी बरसाती गंगा से आधी होगी। यह मिथ देश की प्राण है। इसकी तीन चार मील चौड़ी घाटी में ही सध-कुछ है—हरियाली है, खेती होती है, मनुष्य रहते हैं। कैरी नगर इसीके किनारे बसा है। उसके बाहर चारों ओर बीरान पहाडियाँ और रेगिस्तान है।”<sup>३</sup>

यशपाल की ‘लोहे की दीवार के दोनों ओर’ और गोविन्ददास की ‘सुदूर दक्षिण-पूर्व’

१. ‘किलर देश में’।
२. ‘यात्रा के पन्ने’।
३. ‘यूरोप के पत्र’।

में उनकी यात्राओं के विस्तृत और व्यापक वर्णन हैं। आगे हम यात्रा सम्बन्धी सभ्यता साहित्य पर विस्तार से विचार करेंगे, पर इसके पूर्व इन विस्तृत यात्रा विवरणों का विवेचन कर लेना उचित होगा। राजनीतिक उद्देश्य से की गई इन यात्राओं में लेखकों ने अपने चतुर्दिक के जीवन जगत् को देखने का सम्पूर्ण प्रयत्न किया है और ये विभिन्न देशों के जीवन को सामने रखने में सफल भी हुए हैं। यशपाल अपनी यात्रा में पड़ने वाले प्रत्येक स्थान का पूरा विस्तार देते हैं—

“साढ़े ग्यारह के लगभग गाड़ी विद्याना स्टेशन से चली। विद्याना नगर का अर्धचल शहर की खेतियों, दो मन्जिली बस्तियों और छूटे छूटे कारखानों से घिरा है। खेती की भूमि प्रायः बरफ़ के ढुबड़ों और कोहरों से ढकी हुई थी। बुच्चों के पसे हेमन्त और बरफ़ के कारण मड़े हुए थे।”

यह यात्री बिना किसी जलदी के कमश एक बात के बाद दूसरी बात को लेता चलता है। उसमें न भाववेध है और न उतेजना, सीधे तर्क और यथार्थ चित्रण पर ही उसकी दृष्टि है। के ध्याकर्षण में यह यात्री कम उलझता है, पर स्थान, सभ्यताओं आदि के विशद वर्णन प्रस्तुत यात्रा करता है। जोलशाई थियेटर का वर्णन करते हुए वह लिखता है—

“बैले का विषय ‘स्वान लेक’ (हस भोल) की कहानी थी। यवनिका उठती है। झील और जगलों का प्राकृतिक दृश्य इतने मोहक और यथार्थ रूप में सामने आया कि यह जानते हुए कि हम हिमालयद्विध पर्वतों की उपस्थिति में घूम नहीं रहे, थियेटर में बैठे हैं, मन में तरावट आ गई।”

इसी प्रकार ‘सुदूर दक्षिण पूर्व’ में लेखक ने देश की प्रकृति, उसके निवासी, तथा उसके रीति-रिवाजों आदि का विस्तृत वर्णन किया है। इन विवरणों के बीच कहीं कहीं लेखक का कौतूहल और उल्लास भी व्यक्त हुआ है—

“गुफाओं में घूमते हुए हमें ऐसा जान पड़ा जैसे कोई स्वप्न देख रहे हों और यह स्वप्न देखते देखते जब हम मात्र पर बैठकर ग्लोबर्म से भरे स्थान को देखने छँधेरा करके बिना एक शब्द भी बोले खाना हुए तब वो इस स्वप्न की गहरी से गहरी स्थिति थी। छँधेरा करके चुपचाप इस दृश्य को देखने का कारण यह था कि उजेल्ला और शोरगुल होने पर ग्लोबर्म अन्तर्धान हो जाते हैं, यह कहा गया था।”

परन्तु अधिकतर लेखक भिन्न भिन्न प्रकार के विवरणों में ही उलझा रहा है। बैसे ये दोनों ही पुस्तकें उपयोगी हैं। इनमें विभिन्न देशों की भौगोलिक, राजनीतिक, सामाजिक तथा सांस्कृतिक स्थिति का ज्ञान होता है।

प्रारम्भ में ही कहा गया है कि यात्रा साहित्य की प्रवृत्ति निबन्ध शैली के निकट है और यह इस सीमा पर सभ्यता का रूप ग्रहण कर लेती है। अधिकतर साहित्यिक यात्रा विवरण सभ्यता के समान ही होते हैं। डॉ० भगवत्प्रसाद उपाध्याय की ‘बो दुनिया’ में उनकी पिछली अमरीका और यूरोप-यात्रा के सभ्यता हैं। इस यात्री ने इनमें अमरीका (प्रस्तुत) और यूरोप की आत्मा को स्पर्श करते हुए देखने की कोशिश की है। उसने यात्रा का वर्णन गौण रखकर अमरीका के प्रवाहित जीवन को एकड़ने की कोशिश की है। साथ ही वह अपनी सभ्यता पूरे बल और आक्रोश के साथ करता चलता है—

“वह पिछली रात २० की रात, २१ दिसम्बर को न्यूयार्क की। शोर फिर होने

लगा। आकाश-पाताल सूँझने लगे। मनुष्य हँस रहा था—बर्बर मनुष्य, और उसके अट्टहास को दिशाओं ने पश्चिम, दूर पश्चिम, सिन्धु-पार कोरिया के मैदानों में, जहाँ रात ठमकी हुई है, जहाँ नया सवेरा रात का मुँह नहीं देखना चाहता, पहुँचा दिया।”

इस प्रकार ओझ के साथ स्थितियों तथा चरित्रों को वह अंकित करता है। ऐतिहासिक व्यक्तित्वकी गहरी दृष्टि से देखने और उनका शब्द-चित्र उतारने में इस यात्री को कमाल हासिल है। इन संस्मरणों में अनेक चरित्रों की उद्भावना लेखक ने सजीव शैली में की है। जिस क्षिप्र तथा संपत शैली में यह यात्री व्यक्तित्व का चित्र अंकित करता है, उसी संक्षेप से वह दृश्यों के वर्णन में भी काम लेता है। और इन सफ़ेताँ में दृश्य का एक रूप बरूण सामने आता है—

“दोनों ओर रुई की बरह फैले हुए सफ़ेद घुँघले मैदान, शायद चारों ओर, पर सामने-पीछे देख नहीं सकता। हमारा जहाज़ उड़ा जा रहा है, प्रायः ३०० मील प्रति घंटे की रफ़्तार से, पूर्व की ओर। यह मैदान ज़मीन का नहीं, रेत का भी नहीं, यद्यपि यह जहाज़ से दूर देखोला-सा दीखता है। है यह बादलों का—उन बादलों का, जो हम से हज़ारों फीट नीचे हैं, जिन पर धूप चमक रही है।”

इसी प्रकार देश के सामाजिक जीवनको प्रचान्तःदृष्टि पथ में रखकर यात्रा संस्मरण लिखने वाले दूसरे लेखक हैं अमृतराय। नये चीन ने सैकड़ों वर्षों की नींद के बाद सुबह की लाली देती है, और तेजी से निर्माण-पथ पर बढ़ते हुए इस राष्ट्रको देखकर हमारा यात्री उल्लास में खो जाता है—

“सम्मेलन का आखिरी दिन था। रात का वीन बजा होगा। सम्मेलन की कार्यवाही अभी खतम हुई थी कि न जाने कहाँ से सैकड़ों बच्चे फूलों की डालियाँ लिये हॉल में घुस आए और प्रतिनिधियों पर पुष्प-वर्षा करने लगे।” ये बच्चे हमारी शान्ति-शपथ की साकार मूर्ति थे—उस शपथ को, जिससे हम उनको और खुद अपने बच्चों को युद्ध की विभीषिका से बचाने के लिए संघर्ष करेंगे।”

हमारे लेखक की कठिनाई यही है कि वे अपने उल्लास के प्रवाह में चीन के जीवन के नानाविध रूपों और स्पन्दनों को प्रत्यक्ष करने के बजाय अनेक तर्क-वितर्कों के ऊहापोह में फँस जाते हैं। उनका आवेग संस्मरण के अनुरूप है, पर यात्रा-साहित्य की संज्ञा पाने के लिए लेखक को किंचित् अस्फुटक भी रहना चाहिए। ऐसा नहीं कि यात्री तर्क-वितर्क में पड़ता नहीं, या वह अपनी मानसिक प्रतिनियामों की अवज्ञा ही करेगा। पर वहाँ सामने दिखते हुए जीवन की अस्तुभूति के मार्ग में वह बाधा बन जाय “सामने से देश विलीन हो जाय और यात्री के विचार तथा आवेग ही प्रधान हो जायँ, वहाँ बाल पड़ता है कि यात्री ने अपने धर्म की अवहेलना की है।

दूसरी ओर ऐसे भी यात्री हैं जिन्होंने चिन्तन और ऊहापोह के आवेग के साथ चिन्दगी की सोंधों को मिला-जुला दिया है। रामेश राघव ने ‘तूफ़ानों के बीच’ में अकाल-पीडित बंगाल की अपनी यात्राओं के संस्मरण इसी शैली में प्रस्तुत किये हैं। उसने अकाल-पीडित बंगाल में घूमते हुए, मानवता की कराह का अनुभव किया है और उस पीड़ा की अनन्त वेदना में भी उसने मानव-आस्था को पहचाना है—

“युगान्तर से दलित बंगाल का मानव पतित नहीं हुआ। अपराजित मानवता हुंकार उठी। चपडीदास की वह पुकार ‘सवार अपरे मारुप सत्य, ताहार अपरे माई ………’



माझी का धर्म है अपने ऊपर निर्भर रहने वालों को अपने से पहले बचाना । जब बंगाल के माझी का जीवन खतरे में था, किसी ने नहीं बचाया उसे । किन्तु थाज जीवन की बाड़ी लगाये दाँव पर खेल रहा है । माँ, पिता, सब मेरे हैं माझी भी मेरा है । बंगाल की मानवता मेरी है ।”

बंगाल के क्षत विक्षत जीवन को देखकर लेखक का मन उमट-उमट आता है और सामने उभरते हुए चित्रों के साथ उसका आक्रोश व्यक्त हो उठता है ।

श्रमी तक जिन यात्रा सस्परखों का शिक्र किया जा रहा था, वे उन यात्रियों के हैं जो जीवन की पुकार से आकृष्ट होकर यात्रा करने वाले यायावर हैं । पर कुछ ऐसे भी यात्री हैं जो यात्रा की मस्त राहो पर मटकते हुए जीवन की पुकार सुन लेते हैं । देवेश सत्यार्थी ने लोक-जीवन के गीतों को बटोरने के लिए खानाबदोशों का जीवन बिताया है । यही कारण है कि इस यात्री के स्वर में लोक-गीतों की तच्चागी और उल्लास भङ्गकता रहता है—

“नेपाल संगीतमय है । जहाँ सभी मुखरित हो उठते हैं । जाड़े में हिमालय की बरफ़ीली हवाएँ और ग्लेशियर राम की सृष्टि करते हैं । बसन्त में घुँघों पर बसने वाले छसंतय पक्षी अपने कलरव से उपस्थकाओं को कूजित करते हैं । वर्षा में चार दिन के अतिथि बादल, अपना मेघ-मल्हार सुनाने के लिए फेरी लगाया करते हैं । इन सबके साथ स्वर-मे-स्वर मिलाकर नाचता गाता है, नेपाल ।”

इसी कोटि के दूसरे यात्री देवेश दास हैं । शुरुत के शब्दों में इस यात्री ने देश-देश के माहात्म्य और सौन्दर्य को सर्वान्त-करण से स्वीकार लिया है । देश देश की बिखरी हुई प्रकृति और खुने हुए जीवन के सम्मुख इनकी शुक यायावर आत्मा आकाश में पीगें मरने लगती है । यही कारण है कि इन्होंने अपनी ‘यूरोपा’ तथा ‘रबबाड़े’ नामक पुस्तकों में देश-देश के सौन्दर्य और जीवन को स्वप्निल नेत्रों से देखा है ।

“पिरेमीत्र शैलमाला की कितनी ही चोटियों पर एक अपूर्व नील आभा भृङ्क्षि पड़ी रहती है, मानो निशान्त की कुटपुत्री स्थिति । कितने दिन से ऐसा स्निग्ध नील प्रकाश से भरा उषा का रूप नहीं देखा था ।”

आगे इस स्वप्नशील यात्री का मन वर्तमान से अतीत की ओर मागने लगता है । प्रकृति-सौन्दर्य के मध्य भ्रमनाचरोपी के सहारे इस यात्री के मन पर अतीत अपनी घटनाओं तथा व्यक्तित्वों के साथ उभरने लगता है और लेखक अभिभूत होकर गत को अपनी कल्पना के रगों में चित्रित करने लगता है—

“यह स्कॉट का सीमान्त देश है । स्कॉट की लेखनी ही इसको हृत्ना विचित्र, रोमांचकारी और प्राणयन्त्र कर गई है । स्कॉट के वर्षाओं में जिस देश और दर्य को पाता हूँ वह धब भी चट्ट है, केवल नहीं है उसका अद्भुत मनुष्य । मैलरोम ऐली के भान स्तूप धब भी पड़े हैं, शेष धारणों के गीतों में ज्योरस्ता में इसका जैसा सुन्दर वर्णन है, वह सुन्दर ग्लान महिमा धब भी इस स्तूप की है ।”

‘रबबाड़े’ की राजस्थान-सम्बन्धी यात्राओं में हमारे यात्री के मन में वीरों की अनेक गाथाएँ, इतिहास की अनेक घटनाएँ और प्रेम तथा उत्सर्ग की अनेक कहानियाँ गुँब गुँब जाती हैं । इस

लेखक के लिए वर्तमान अतीत से विच्छिन्न कोई संज्ञा नहीं रखता। 'शिवालक की घाटियों में' यात्रा करने वाले श्री निधि में प्रकृति और उसके जीवन के प्रति बहुत अधिक आध्यात्मिक भाव है। अपनी व्यापक सदाबुद्धि के कारण ही उसने वन्य जीवन का सूक्ष्मातिवृत्त निरीक्षण किया है। इस जीवन के हल्के से हल्के चढ़ाव उतार से वह परिचित है—

“देखा, मरुडली से २५-३० हाथ दूर एक हरियर बैठा सो रहा है। बाय ठहर ही आ रहा है। एक ही दृष्टि में पहचान गया, यह मेरा पालकर जोड़ा गया चंचल था। ऊपर कोमल दीखने वाले इन हरियरों ने उसे अब तक अपनी मरुडली में नहीं मिलाया है। शायद, उनके जंगली निचमों में उसके लिए प्रायश्चित्त की कोई व्यवस्था नहीं है।”

कौटुहल और जिज्ञासा के बीच यह अपने पाठकों के सम्मुख जंगल के अद्भुत रहस्यों का उद्घाटन करता है और पाठक आश्चर्य-चकित होकर सुनता है।

अन्त में उस साहित्यिक यायावर का उल्लेख करना है, जिसके असम्पृक्त और निःशंक भाव को देखकर प्रकृति पुकार उठती है—‘अरे यायावर, रहेगा याद’। पर ‘अज्ञेय’ का यह निरपेक्ष भाव अपने यात्रा स्थलों के कोमल विराट् सौन्दर्य तथा जीवन की ऊम चूम को अत्यन्त गहराई से अनुभव करता है। यह यात्री अपने को अपने-आपसे रिक्त करता है, इसलिए कि चतुर्दिक् से उसे मर सके, आस-पास के जीवन की सवेदनाओं को गहराई से महसूस कर सके। यात्री अपने चारों ओर कवि की दृष्टि से देखता है, उसी दृष्टि में पुराण, इतिहास, पुरातत्त्व समी-कुल आ जाता है, पर उसकी मूल आत्मा सच्चे यायावर की ही है। भारत के सीमान्त पर पड़ा है, उसकी आँखों के सामने तूखम का गर्वीला उभार है—

“इससे क्या कि इस मर्यादा पर्वत का नाम धरम है। इससे क्या कि उससे भी परती तरफ जो गान्धार युगीन दुर्ग है, वह अब काफिर कोट के नाम से प्रसिद्ध है। उठना और गिरना, बनना और मिटना, पाना और खोना, हर पारमिता की साधना में निहित है।”

प्रकृति के कोमल और विराट् सौन्दर्य को हमारा यात्री कल्पना की कोमल तुलिका से अंकित करता है। वह सौन्दर्य को जिस प्रकार चित्रित करने में सफल हुआ है उसी प्रकार उसके निर्भर आनन्द और उल्लास को भी व्यञ्जित कर सका है। काश्मीर के कोंवर नाग पर्वत की शिरोरेखा पर यायावर के सामने विराट् सौन्दर्य आविर्भूत होता है—

“सौन्दर्य को, रंग रूप को, हम पीछे छोड़ आए थे। सामने था विराट् और उसके स्रग्धर रंग नहीं थे, केवल रत्न और कृष्ण, केवल प्रकाश और छाया, केवल आलोक और निरालोक। यों जहाँ हम थे, वहाँ की काली या धूसर चट्टानों पर, जहाँ-तहाँ काही की मिश्र-हरित, सभ्र लोहित रगत थी ही, जल में धुली नीलिमा भी थी ही, और दूर उस पार की निस्संग चोटियों को हिम-शीतल निर्माह में लपेट रखने वाली बरफ की चादर में गैरिक भाव भी था ही।

अपने यात्रा क्रम में आने वाले चरित्रों को वह उनकी व्यक्तिगत रेतार्थों के साथ उभार देता है। व्यक्तिगत चरित्रों के साथ यात्री ने देशगत चरित्रों की अन्वत्तरणा भी सफलतापूर्वक की है। और जब कभी यात्री की पुरातत्त्व दृष्टि के सामने कोई प्राचीन इमारत, मन्दिर, मूर्ति अथवा उनका भग्नावशेष होते युगों का इतिहास खोलने लगता है, उस समय लेखक का मानावेश किञ्चित् मुक्त हो जाता है। उसकी यात्रा में अनेक क्षण ऐसे आये हैं।

## मार्क्सवाद और साहित्य के स्थायी तत्व

कलाधिक साहित्य को चाहे वो भी परिभाषा की जाय, इसमें विवाद नहीं हो सकता कि अपेक्षाकृत स्थायित्व एवं शाश्वतता उसका प्रधान गुण है।<sup>1</sup> सफल रचनाएँ दो प्रकार की होती हैं : भेद अथवा सुन्दर और महान्। भेद अथवा सुन्दर रचनाएँ देश काल पात्र की अपेक्षा महत्त्वपूर्ण होती हैं, जब कि महान् रचनाओं को इस प्रकार की अपेक्षा नहीं होती, वे देश काल पात्र को अतिक्रान्त करके सार्वदेशिक, सार्वकालिक तथा सार्वभौमिक हो जाती हैं। जब सुदीर्घ काल तक उनकी महत्ता अक्षुण्ण रह जाती है और वे 'आउट ऑव टेट' नहीं हो पातीं, तब उन्हें हम क्लासिक घोषित कर देते हैं। असाधारण रूप में महान् रचनाएँ कभी-कभी रचयिता के जीवन काल में ही क्लासिक का महनीय अभिमान प्राप्त कर लेती हैं। जो साहित्य कभी पुराना नहीं पड़ता, जिसकी अर्थवत्ता युग परिवर्तन के बावजूद अक्षुण्ण रहती है, जिसमें मानवीय अनुभूतियों, कल्पनाओं, विचार-पद्धतियों, शैलियों आदि के ऐसे प्रतिमान एवं टाइप उपलब्ध होते हैं जो नई अनुभूतियों, कल्पनाओं, विचार-पद्धतियों, शैलियों आदि की उद्भावना के लिए पृष्ठभूमि का काम करते हैं, उस साहित्य को हम क्लासिक साहित्य की कोटि में रखते हैं।

उपयुक्त विवरण से क्लासिक साहित्य की रूपरेखा स्पष्ट हो जाती है, यद्यपि उसमें हमें उसकी कोई सर्वांगपूर्ण परिभाषा नहीं मिलती। किन्तु हमें यहाँ इस विषय की गहराई में जाने का अवकाश नहीं है। हम यहाँ क्लासिक की परिभाषा करने नहीं अपितु मार्क्सवाद के साथ उसके महत्त्व का अभिव्यक्त दिखलाने चले हैं।

मार्क्स क्लासिक साहित्य के मूल्यांकन में किसी से पीछे नहीं है। अपने पूर्ववर्ती महान् यूजुआ क्षेत्रों के अध्ययन की वह जोरदार सिफारिश करता है। बेडेमेयर को उसने एक बार लिखा था, "ग्रन्थ में, आपके स्थान पर जनतन्त्रवादी सज्जनों से मैं सामान्यतः कहूँगा कि ज्यादा अच्छा यह होगा कि, इसके पूर्व कि वे (सूक्तों के समान) भौक-भौककर यूजुआ साहित्य का खण्डन करें, पहले इससे परिचित हो लें। उदाहरणार्थ, इन सज्जनों को थियरे, मिज़ॉट, जॉन वेड आदि की ऐतिहासिक रचनाएँ पढ़नी चाहियें, ताकि वे वर्गों के अक्षीत

1. सुलना कीजिए : "घाघुनिक काल में 'क्लासिक' शब्द साधारणतः किसी भी ऐसे लेखक के लिए प्रयुक्त होता है जो सत्ताबिन्दियों के न्यायालय में खरा उतर चुका है अथवा उसके लिए भी जो अपने ही समय में उनकी कोटि में रखा जाता है जो इस प्रकार खरे उतर चुके हैं" : मैकाले, बॉसनेल्स लाइफ़ ऑफ़ जॉनसन : "इस अद्भुत व्यक्ति का क्या ही अनोखा भाग्य रहा है ! अपने ही युग में क्लासिक समझा जाना और हमारे युग में साथी !" (इनग्राइबलोपोटिया विटानिका)।

इतिहास से अग्रगत हो सकें।” एंगेल्स को लिखे एक पत्र में वह अपने समकालीन चर्मकार-विचारक डीट्ज़गेन की आलोचना करते हुए कहता है, “वह उसका दुर्भाग्य है कि ठीक हीगेल ही को उसने नहीं पढ़ा है।” \* (चोर मार्क्स का) मार्क्स स्वयं क्लासिक साहित्य का अनन्य अध्येता था। कहा जाता है कि हाइन और गेटे उसे बचपन से ही पढ़ाया था। वह ईस्किलस (Aeschylus) और शेक्सपियर को निश्चय के सर्वश्रेष्ठ नाटककार मानता और बार बार उनकी आवृत्ति करता रहता था। दाँते और वर्ल्ड उसके प्रिय कवि थे। उसे अठारहवीं शताब्दी के उपन्यास बहुत रुचते थे। वह क्वेमा और सर वाल्टर स्कॉट को भी बड़े चाव से पढ़ता था। स्कॉट की कृति ‘ओल्ड मॉर्टैलिटी’ (Old Mortality) को वह एक प्रथम-रत्न समझता था। बाल्ज़क पर तो उसने एक पूरी पुस्तक ही लिखने की योजना बनाई थी, जो अमात्यवश पूरी न हो सकी। इसके अतिरिक्त मार्क्स हीगेल, फायरबाख, रिचार्डो आदि की महत्ता को किस प्रकार मुक्त बचपन से स्वीकार करता है, यह सर्वविदित ही है।

तथापि कुछ लोगों की चारखा है कि अतीत के ब्रह्म आ साहित्य की महत्ता का स्वीकार किया जाना मार्क्सवाद के लिए सर्वथा असम्भव है। \* कहा जाता है कि मार्क्सवाद साहित्य को युग के साथ खूब कसकर बाँध देना चाहता है। उसके अनुसार साहित्य अन्ततोगत्ता युग के साथ पूर्ण निष्ठानान होने को बाध्य है और ऐसा होना उचित भी है। हीगेल का दावा है कि जो-कुछ है सब ठीक ही है, जो जैसा है वह वैसा होने योग्य भी है, सत्तावान-मूल्यवान है, अथवा यथार्थ बुद्धि संगत होता है \*—कम से कम यहाँ पूरी तौर पर चरितार्थ होता दीखता है। साहित्य का मुख्य युगमात्रावस्थायी होता है, युगान्तर में उसका विशेष मूल्य नहीं होता। यातायात के लिए कमी बैलगाड़ी उतनी ही महत्त्वपूर्ण थी जितनी आज रेलगाड़ी है। किन्तु अब बैलगाड़ी दो सौड़ी की वस्तु होकर रह गई है। यही हाल तथोक मार्क्सवाद के अनुसार, साहित्य का भी होना चाहिए। किन्तु सभी जानते हैं कि साहित्य सम्बन्धी यह दृष्टिकोण सर्वथा असमीचीन है। आज बैलगाड़ी चाहे कोई महत्त्व न रखती हो, परन्तु बैलगाड़ी युग के साहित्य का एक बड़ा भाग हमें अब भी अत्यन्त महत्त्वपूर्ण लगता है।

यह भी कहा जाता है कि मार्क्सवाद परम्परा का बहुर विरोधी है। उसके अनुसार सभी प्रकार की विचार-परम्पराएँ (आइडियॉलॉजीज) परस्पर संघर्षमाय वर्ग हितों की पैदागार हैं, अतः उनकी महत्ता सर्वतोभावेन वर्ग सापेक्ष ही है। कहने का तात्पर्य यह है कि वर्ग समाज में उपरान्त सभी ज्ञान विज्ञान, सभी कला कृतियों, सभी साहित्यिक रचनाएँ, वर्ग विरोधों की अपेक्षा से ही मूल्य रखती हैं, सम्बन्धित वर्गों के बाहर उनका प्रियोप मुख्य नहीं। साम्यवादी क्रांति के उपरान्त इन वर्ग मूलक विचार सन्ततियों का अन्त हो जायगा और सभी वर्ग विरहित विचार-धाराओं का सुत्रगत सम्भन होगा। अतएव सही मानों में क्लासिक अथवा शास्त्र साहित्य का आविर्भाव भारी वर्ग विहीन समाज में ही हो सकता है। आजकल जिन कृतियों को हम क्लासिक

१. मार्क्स द्वारा वेडमेयर को लिखा पत्र, दिनांक २ मार्च, १८५२।

२. मार्क्स द्वारा एंगेल्स को लिखा पत्र, दिनांक ७ नवम्बर, १८५८।

३. २२ जून, १८६३ के ‘निश्चल हेराल्ड’ में प्रकाशित लेख, ‘मॉर्टैलिटी पृष्ठ द फ्लायिंग्स’, में डॉ० देवराज ने ऐसा ही मत प्रकट किया है।

४. ‘द रियल इज द रैशनल’—(हीगेल)

साहित्य कहकर पुकारते हैं वे वस्तुतः भ्रेष्ट वर्ग साहित्य के अतिरिक्त कुछ भी नहीं।

मार्क्सवाद की उपयुक्त व्याख्या के आधार पर यह कहा जाता है कि वह यह नहीं बतला सकता कि वर्तमान ब्रह्म-आ युग में सामन्तयुगीन कालिदास की रचनाओं में क्यों रस मिलता है और शंकर के भाष्यों में विचारोत्तेजकता। क्या बात है कि कालिदास एवं शंकर के समय की अर्थ व्यवस्था तो मर चुकी किन्तु उनकी रचनाएँ अभी भी जीवन्त हैं ?

उपयुक्त विचार सरणी आमूल भ्रान्त है। भिन्न भिन्न वर्गों के बीच जिस दुर्लभ्य खाई की वरूपना की गई है, वह सर्वथा असंगत है। वर्गों के बीच उतना भेद नहीं जितना समझा जाता है। एक वर्ग दूसरे वर्ग से भिन्न प्रबन्ध है, किन्तु इस भिन्नता की तट में मानवत्व सामान्य हो जाता है उसको कम महत्त्वपूर्ण समझना भूल है। मार्क्स और एंगेल्स ने वस्तुओं के बीच प्रारथनिक भेद की कल्पना के विरुद्ध बार-बार चेतावनी दी है। एक पात्र में एंगेल्स कहता है, "इस प्रकार के शैलीक, ध्रुवद्वय के समान प्रतियोगी केवल संकट (क्राइसिस) के समय ही वास्तविक जगत् में अस्तित्व में आते हैं, जब कि समस्त विराट् प्रवाह अन्तः-क्रिया के रूप में ही प्रवहमान है और यहाँ प्रत्येक वस्तु सापेक्ष है, निरपेक्ष कोई वस्तु नहीं।"<sup>१</sup> यहाँ यह बात ध्यान देने योग्य है कि वर्गों के बीच पूर्व और पश्चिम के भेद प्रायः सन्देह-बाल में ही परिलक्षित होते हैं। वर्गों को धोनीयों (स्वीशीज) मान लेने की भूल नहीं करनी चाहिए। वर्ग समाज का व्यक्ति पहले मानव व्यक्ति है फिर वर्ग व्यक्ति। वर्ग हमारे सम्पूर्ण व्यक्तित्व पर कभी हावी नहीं हो सकता। वर्ग सम्बन्धों में हमारे व्यक्तित्व की परिस्थिति नहीं हो जाती। वे उसका केवल आंशिक प्रतिनिधित्व करते हैं। मार्क्स और एंगेल्स ने इस बात को स्पष्ट कर दिया है। वह लिखता है, "लेकिन ऐतिहासिक विकास के दौरान में, और ठीक इस अपरिहार्य तथ्य के कारण कि भ्रम विभाजन के बीच सामाजिक सम्बन्ध स्वतन्त्र सत्ता प्राप्त कर लेते हैं, प्रत्येक व्यक्ति के जीवन में एक विभाजन प्रकट हो जाता है, जहाँ तक वह (जीवन) वैयक्तिक है और जहाँ तक वह भ्रम की किसी शक्ति एवं उससे सम्बन्ध अन्वयान्ता द्वारा निर्धारित होता है। (हमारा मतलब यह नहीं है कि इस बात से यह समझा जाय कि, उदाहरणार्थ, महाजन (रॉबिन्स), पूँजीपति, आदि व्यक्ति नहीं रह जाते; बल्कि नियत वर्ग-सम्बन्ध उनके व्यक्तित्व का नियमन एवं निर्धारण करने लगते हैं, और केवल अन्य वर्ग से संघर्ष के समय विभाजन प्रकट होता है और, अपने लिए, सभी जय वे दिशालिपे हो जाते हैं।)"<sup>२</sup> 'फायरबाल पर लिखे छूटे सूत्र में मार्क्स व्यक्तित्व को 'सामाजिक सम्बन्धों की समष्टि' बतलाता है, वर्ग सम्बन्धों की समष्टि नहीं, जिसका मतलब यह है कि व्यक्ति वर्ग-सम्बन्धों के अतिरिक्त कुछ और भी है। ट्राट्स्की ने व्यक्तित्व का विश्लेषण करते हुए लिखा है, "व्यक्तित्व जातीय, राष्ट्रीय, वर्ग सम्बन्धी, अल्पकालीन और संस्थात्मक तत्त्वों का जोड़ है और, वस्तुतः, इस जोड़ के अन्दूषण में, इस मानसिक-रासायनिक मिश्रण में, ही व्यक्तित्व अभिव्यक्त होता है।"<sup>३</sup> यहाँ वर्ग-सम्बन्धों को स्पष्टतया व्यक्तित्व का अंश मात्र माना गया है।

इस सम्बन्ध में मार्क्स की एक और उक्ति विचारणीय है। बेथम के उपयोगितावाद की

१. एंगेल्स द्वारा फॉर्नरान्ड रिक्मट को लिखा पत्र, दिनांक २७ अक्टूबर, १८६०।

२. मार्क्स और एंगेल्स, जर्मन आइडियॉलोजी, पृष्ठ ७१-७४ (भारतीय संस्करण)।

३. लियोन ट्राट्स्की, लिटरेचर अन्ड रिवोल्यूशन, पृष्ठ २६।

आलोचना करते हुए मार्क्स लिखता है, "यह जानने के लिए कि रयान के लिए क्या उपयोगी ; उपसंगिता के सिद्धान्त

नहीं सभी माननीय कार्यों, व के आधार पर करोगा, व प्रत्येक ऐतिहासिक युग है। शुष्कतम अनादीपन दुकानदार को सामान्य कि मार्क्स बर्ग-सम्बन्धी को ; अनुसार मनुष्य की बर्ग-

तात्पर्य

राजकमल प्रकाशन, १ फंज बाजार, दिल्ली ।

हम आलोचना के स्थायी माहक बनना चाहते हैं । आखिरी प्रार्थना है

अक से दुर्ल कर

कि हमारा नाम व पता माहकों को सूची में पत्रिका के

लीजिए । १२) का वार्षिक चन्द्रा वी० पी० से बयूल कर ले/मनीग्रार्डर/इसप्ट द्वारा

भेजा जा रहा है । श्री ... ..

को भी आलोचना रुस्यरधी प्रचार-द्वारा भेजें, यह पत्रिका के माहक बनना चाहेंगे ।

भयदीय,

प्रबन्ध विभाग,



। यह है कि अरर के बिना के लिए रंगीन चश्मे का पर सर्वेग, अन्य रंगों का यह मतलब नहीं कि उस । उनका आयाम, उनकी र में हमें उस रंगीन चश्मे सही वास्तविकता का पहले रके धोखे से बच भी सकते ; रूप में ही नहीं भासते । तक पूर्वग्रह हमारे ज्ञान की प्राप्त हो जाती है । कार्ल के दृक्छानुगामी चिन्तन अपने को बहुत-कुछ मुक्त हों का ज्ञान प्राप्त कर लेने ॥ वर्ग-चेतना पर बरा प्राप्त क्यों आदि बुद्धिजीविनी में नहीं होते जितने साधारण शिष्ट्य बढ़कर नहीं उठायी

यक्ति बहुधा अपने वर्गगत ज्ञान घूंककर भी । मार्क्स

और एंगेल्स स्वयं बूज आ बर्ग में उत्पन्न हुए थे । एंगेल्स लाणाल के इस वाक्य को, कि अमिक-वर्ग की अपेक्षा से सभी अन्य वर्ग एक प्रतिगामी समुदाय-मान हैं, "ऐतिहासिक दृष्टि से राजत" बताते हुए लिखता है, "यह धरुच्य केवल विशिष्ट एवं अपवादरामक हालातों में ही सत्य है : उदाहरणार्थ, कम्पून-जैसी संहारा क्रान्ति में, अथवा ऐसे देश में जहाँ न केवल राज्य एवं १. मार्क्स, 'कैपिटल', भाग १; पृष्ठ ६७१, पाद-टिप्पणी (एवरीमैन संस्करण) ।

समान वृत्तुंआ वर्ग द्वारा अपने ही रूप में ढाले जा चुके हैं बल्कि जहाँ जनतांत्रिक लघु वृत्तुंआ वर्ग इस ढलाई को अपने अन्तिम परिणाम तक ले जाकर पहले ही उसका (वृत्तुंआ वर्ग का) अनुसरण कर चुका है।<sup>१</sup> एक अन्य स्थान पर उस प्रक्रिया की ओर भी इंगित किया गया है जिसे द्वारा सर्वद्वारा से इतर वर्गों में भी 'साम्यवादी चेतना' का अवतरण होता है। मार्क्स और एंगेल्स लिखते हैं, "... निस्सन्देह साम्यवादी चेतना इस (सर्वद्वारा) वर्ग की स्थिति पर मनन करने से अन्य वर्गों में भी जाग्रत हो सकती है।"<sup>२</sup> इसी प्रकार, "इसलिख जिस प्रकार पिछले समय में सामन्तों का एक भाग वृत्तुंआ वर्ग में मिल गया उसी प्रकार वृत्तुंआ वर्ग सर्वद्वारा में मिल जाता है, और विशेषतः वृत्तुंआ विचारका का एक भाग, जिसे ऐतिहासिक प्रगति को उसकी समग्रता में समझने के लक्ष्य तक अपने को उठा लिया है।"<sup>३</sup> एंगेल्स बालज़क को प्रतिनियानागी वर्ग का बतलाते हुए कहता है कि वह अपनी रचनाओं में अपने ही वर्ग के विकसित हो जाता है। उसके शब्द सुनिष्ट :

'अच्छा, राजनीतिक दृष्टि से बालज़क राज सत्ता का पक्षपाती (लुई १४ के पक्ष का समर्थक) था, उसकी महान् कृति श्रेष्ठ समाज के असाध्य क्षय पर एक लम्बा मसिया है, उसकी सहायुभूति उस वर्ग के साथ है जिसका विनाश निश्चित है। किन्तु यह सब होते हुए भी, उसका कटाक्ष सर्वाधिक तीव्र, उसका व्यंग्य सर्वाधिक कटु, सब हो जाता है जब वह उन्हीं स्त्रियों और पुरुषों (सामन्तों) को छेड़ता है जिनके साथ वह गहरी सहायुभूति रखता है। और केवल उसके कटुतम राजनीतिक प्रतिद्वन्द्वी, सर्वसाधारण प्रतिविधि, ही ऐसे हैं जिनकी वह अप्रच्छन्न रूप से प्रशंसा करता है।

'मैं यथार्थवाद को एक महान्तम विनय और बूढ़े बालज़क का एक महान्तम गुण यह समझता हूँ कि बालज़क इस प्रकार अपनी ही वर्गगत सहायुभूति और राजनीतिक पक्षपात का निरुद्ध जाने पर वाच्य हुआ कि उसने अपने प्रिय सामन्तों के पतन की आवश्यकता देखी और बतलाया कि वे इससे अच्छी भवितव्यता के पात्र नहीं थे, कि उसने भविष्य से लम्बे मनुष्यों को देखा।'<sup>४</sup> (कोर एंगेल्स का)

वर्ग सम्बन्ध तत्रत आधिक सम्बन्ध हैं, और मार्क्स के अनुसार मनुष्य केवल आर्थिक आन्तरिकतानुसार या आर्थिक नियमानुसार ही उत्पादन नहीं करता; प्रत्युत वह सौ द्रव्य के नियमों के अनुसार भी उत्पादन करता है। यही मनुष्य की पशुधा से विशेषता है।<sup>५</sup>

मार्क्स और एंगेल्स की रचनाओं में यत्र तत्र ऐसे भी इंगित मिले हैं कि वर्गों की सीमा रेखाएँ आन जितनी स्पष्ट हैं उतनी पहले नहीं थीं। आन का शुभ वर्ग भेद का चूहान्तान्दशन है। शायद अभी इसका अन्तर्गम होन वाला है। मात्र भेद से शुभ भेद का नियम

१ एंगेल्स द्वारा बालज़क को लिखा पत्र, मार्च १८४२।

२ मार्क्स और एंगेल्स, जर्मन आइडियॉलॉजी, पृष्ठ ६६ (भारतीय संस्करण)।

३ मार्क्स और एंगेल्स, कम्युनिस्ट मैनिफेस्टो।

४ एंगेल्स द्वारा मार्गरेट हाब्सबैस को लिखा पत्र, अगस्त, १८८८।

५ मार्क्स, इकोनॉमिक क्रिऑर्गॉनिक मैनुस्क्रिप्ट।

यही पतलाता है। मार्क्स और एंगेल्स लिखते हैं :

“वृक्षों का वर्ग जहाँ-जहाँ विजयी हुआ है वहाँ-वहाँ इसने सभी सामन्ती, पारिवारिक एवं ग्राम्य सम्बन्धों का अन्त कर दिया है। इसने मनुष्य-मनुष्य के बीच नग्न स्वार्थ, निष्ठुर नफ़्द लेन देन के अतिरिक्त अन्य कोई सम्बन्ध-सूत्र नहीं रहने दिया है।”

इसका अर्थ यह है कि पूँजीवाद के पूर्व अल्प वर्गों में द्रव्य-सम्बन्धों एवं ‘नग्न-स्वार्थ’ के अनिश्चित अन्य सम्बन्ध, मानवीय सम्बन्ध, पर्याप्त मात्रा में विद्यमान थे, अर्थात् वर्गों की प्रभविष्युता एवं मीपणता आज की अपेक्षा पहले काफी कम थी।

इसी प्रकार एंगेल्स एक अन्य स्थान पर कहता है, “अन्य मनुष्यों के साथ व्यवहार में शुद्ध मानवीय भावनाओं की सम्भावनना आजकल काफी कम ( समाप्त नहीं—लेखक ) हो गई है।” मार्क्स और एंगेल्स ने ‘होली फैमिली’ में इस विषय पर कुछ अधिक प्रकाश डाला है। वे लिखते हैं, “सम्पत्तिशाली वर्ग और सर्वद्वारा उसी मानवीय आत्म-प्रियता का प्रतिनिधित्व करते हैं। पहले वर्ग को इस ( आत्म-प्रियता ) के कारण मानवीय अस्तित्व की भावित्व होती है।” ( जोर लेफ़्टवय का )। अर्थात् वृक्षों की मानवता शुद्ध मानवता नहीं है तथापि वे अपने को शुद्ध मानवता का प्रतिनिधि समझते हैं। पूँजीवादी समाज में “मानवीय व्यक्तित्व, मानवीय नैतिकता स्वयं एक ही साथ बाज़ार की चीज़ और वह डॉचा, जिसमें द्रव्य काम करता है, बन जाती है।” पूँजीवाद “मनुष्य को प्रकृति से, स्वयं अपने से तथा अपने सार्वभौम तत्त्व से विमुक्त कर देता है” ( जोर मेरा )। “यह मानव-तत्त्व को अपने अस्तित्व का एक साधन-साधन बनाकर छोड़ देता है” ( जोर लेफ़्टवय का )। “यह उसे उसके आध्यात्मिक, उसके मानवीय सार-तत्त्व से विमुक्त कर देता है” और “मनुष्य को मनुष्य से विरक्त करके छोड़ता है” ( जोर लेफ़्टवय का )। मार्क्स और एंगेल्स के अनुसार पूँजीवाद इसीलिए ऐसा है कि वह मानव-प्रकृति के विवद जाता और ‘मानव-व्यक्ति’ को ‘वर्ग-व्यक्ति’ के रूप में परिणत कर देता है। इन सबसे यही सिद्ध होता है कि आज इस पूँजीवादी समाज में वर्ग-तता अपनी पराकाष्ठा को प्राप्त कर चुकी है और वर्ग-तत्त्व के परे जो मानव-तत्त्व है उसकी रक्षा होनी चाहिए।<sup>३</sup>

वस्तुतः वर्ग समाज में मनुष्य का चिरन्तन एवं मौलिक स्वरूप बहुत-कुछ तितरेभूत हो जाता है, किन्तु उनका मूल नाश नहीं हो पाता और वह विचारकों, कलाकारों एवं साहित्यकारों द्वारा जगाया जा सकता है। कला एवं साहित्य का हमारे व्यक्तित्व की जिस अन्तरतम तह से सम्बन्ध है उसे वर्ग-निष्ठा आदि ऊपरी तह की वस्तुएँ बहुत कम छू पाती हैं। रसेल के अनुसार “कला मानव-प्रकृति के अनियन्त्रणीय ( चाइल्ड ) पक्ष से निःसृत होती है,” जिस पक्ष को आर्थिक सम्बन्धों के नियन्त्रण से लाना कठिन है। कार्ल मैनहाइम

१. कम्युनिस्ट मैनिफेस्टो।

२. एंगेल्स, फ़ायरबाख़ एंड द एरथ ऑफ़ क्लासिकल जर्मन क्रिलॉसॉफी, भा० १० से० १०, भाग २, पृष्ठ २४४।

३. ‘होली फैमिली’ के वाक्य जैक लिडगे को ‘मार्क्सिज्म एंड कॉन्टेम्पोरेरी साइंस’ नामक विद्वत्तापूर्ण ग्रन्थ से उद्धृत किये गए हैं।

४. चर्टैंड रसेल, रोड्स टु फ्रीडम।



मानस से जरा आगे बढ़कर बुद्धिजीवी वर्ग को अपेक्षाकृत वर्गहीन मतलाता है, जिसमें गहरी सच्चाई जान पड़ती है। जो कवि, कलाकार या विचारक अपनी अन्तरात्मा की गहराइयों में जितना ही डूब सकेगा वह उतना ही वर्ग-निरपेक्ष हो सकेगा। प्रश्न हो सकता है कि तब मार्क्स की कला एवं साहित्य, तथैव सभी प्रकार की विचार-परम्पराओं ( आइडियॉलॉजीज ) की वर्गवादी व्याख्या का क्या होगा ? इस पर हम आगे चलकर विचार करेंगे।

यहाँ एक बात बड़े मार्के की है। वर्गों की उपलब्धियाँ अथवा उदात्त संस्कृति को सर्वथा वर्ग-सापेक्ष समझकर त्याग्य मान लेना इन्द्रवाद के भी विषय पड़ता है। इन्द्र-न्याय के अनुसार स्थापना-प्रतिस्थापना-समन्वय का चक्र सर्वतोभावेन प्रतिघोषात्मक नहीं है। स्थापना प्रतिस्थापना द्वारा प्रतिरिद्ध अवश्य हो जाती है, किन्तु तृतीयवस्था में दोनों का समन्वय हो जाता है। समन्वय में दोनों के मूल तत्त्व विद्यमान रहते ही हैं। ऐसा लगता है कि स्थापना और प्रतिस्थापना दसपि पूर्ण सत्य नहीं तयानि वे शत प्रतिशत असत्य अथवा असाध्य भी नहीं हैं। वे सत्य की एक निश्चित मात्रा अवश्य प्रकट करती हैं, तभी तो उनका समन्वय हो पाता है; अन्यथा तृतीयवस्था में उनका बाध या अपलाप ही हो जाय। अतः यदि मान भी लें कि अतीत का साहित्य वर्ग सापेक्ष ही है, तब भी यह सिद्ध नहीं होता कि हमारे लिए उसका कोई महत्त्व ही नहीं। वस्तुतः उसके भी स्थायी तत्त्व आन के ही नहीं, वरन् भावी महा समन्वय—वर्ग विहीन समाज—में अपनाने होंगे। एंगेल्स लिखता है, “अत प्राचीन भौतिकवाद प्रत्ययवाद द्वारा प्रतिरिद्ध हुआ। परन्तु दर्शन के आगे के विकास के दौरान में, प्रत्ययवाद भी अमान्य होकर आधुनिक भौतिकवाद द्वारा प्रतिरिद्ध हो गया। यह आधुनिक भौतिकवाद, प्रतिघोष-का प्रति-घोष, प्राचीन की पुनःस्थापना-मात्र नहीं है, बल्कि वह उस प्राचीन भौतिकवाद के स्थायी मूलाधारों की अभिवृद्धि करता है”। अतः इस प्रगति में दर्शन का ‘कायाकल्प’ हो जाता है, अर्थात् उसका ‘उन्मूलन एवं परिवर्णन दोनों हो जाता है’; रूप की दृष्टि से उन्मूलन और विषय-वस्तु की दृष्टि से परिवर्णन” ( जोर मेरा )। यह उद्धरण बड़े महत्त्व का है और इसे अच्छी तरह हृदयगत किन्वे निना मार्क्सवाद को टीक-टीक समझना बदिन है। इससे स्पष्ट हो जाता है कि मार्क्सवाद के अनुसार अतीत का साहित्य केवल कूड़ा-कचरा नहीं है; यह आन के लिए भी अत्यन्त महत्त्वपूर्ण है।

ऐसा लगता है कि वर्ग सत्य भी तत्रतः सत्य—हो आशिक सत्य—ही हैं। अन्तर केवल जोर देने में होता है। एक ही सत्य भिन्न वर्गों के हाथ में पड़कर भिन्न रूप धारण कर लेता है। किन्तु उसका सार अक्षुण्ण रहता है; केवल उल्का बाह्य रूप एवं उम पर जोर देने की निया में हेर-फेर होता रहता है। अतः प्रत्येक महान् साहित्य, दर्शन और कला कृति के दो पक्ष होते हैं—प्रथम स्थायी और अन्य अस्थायी; प्रथम सापेक्ष और अन्य निरपेक्ष; प्रथम देश-काल-पारनिष्ठ और अन्य वस्तुनिष्ठ। कलाटिक की नोटि में वही कृतियों आती हैं जिनमें पूर्ण की अपेक्षा अरर पक्ष का प्राधान्य होता है। एंगेल्स ने भी विचार-पद्धतियों के स्थायी एवं अस्थायी दो पक्ष माने हैं—“जो व्यक्ति प्रत्येक दार्शनिक पर उसके कार्य के टिकाऊ एवं प्रगतिशील भाग के आधार पर नहीं बल्कि जो अनिवार्यत अल्पकालीन एवं प्रतिगामी होता है उसके आधार पर—(उमके) विचार-संस्थान (मिस्टम) के आधार पर—कैसला देता है वह मौन ही रहे सो

ज्यादा अच्छा है" ( जोर एगोल्स का ) ।

यहाँ एगोल्स के 'टिकाऊ' शब्द पर ध्यान देना चाहिए । इससे और भी स्पष्ट हो जाता है कि वर्गवाद की मैंने जो व्याख्या की है वह निराधार नहीं है । सब कुछ वर्ग सापेक्ष नहीं, बहुत कुछ वर्ग-निरपेक्ष भी है । क्लासिक साहित्य में इस वर्ग निरपेक्ष अर्थ का प्राधाय होता है । एगोल्स ने प्राचीन यूनानी दर्शन की विश्व दृष्टि को 'आदिम, अनादीपन लिये हुए' बताकर भी जो उसे 'सत्त्वन ढीक' कहा है उसकी भी संगति उपर्युक्त दृष्टि से ही लगाई जा सकती है ।

यहाँ कुछ लोग पृथ्वी दुहरिंग में प्रतिपादित सत्य, नीति नियमों तथा राज नियमों की वर्ग सापेक्षता की दुहाई देकर यह सिद्ध करना चाहेंगे कि या तो मार्क्स और एगोल्स की उपर्युक्त व्याख्या ही भ्रान्त है या उनके सिद्धांत अतिविरोधग्रस्त हैं । एगोल्स कहता है, "नैतिकता सदैव वर्ग नैतिकता रही ।"<sup>१</sup> यह यहाँ एक मनोरंजक प्रश्न उठाता है, "परन्तु फिर भी, कोई व्यक्ति आपत्ति कर सकता है, शुभ अशुभ नहीं है और अशुभ शुभ नहीं है यदि शुभ और अशुभ में गड़बड़ घोटाला कर दिया जाय तो सारी नैतिकता का अन्त हो जायगा और प्रत्येक व्यक्ति जो करना चाहेगा वही करेगा और जो नहीं करना चाहेगा उसे नहीं करेगा ।"<sup>२</sup> एगोल्स ने आगे चलकर इस प्रश्न का जो उत्तर दिया है उसे आलोचकों ने प्रायः निहायत गलत ढंग से समझ और समझाया है । एगोल्स कहता है .

"किन्तु मामले को इतनी आसानी से खत्म नहीं किया जा सकता । यदि यह इतनी आसान बात होती तो निश्चय ही शुभ और अशुभ के सम्बन्ध में कोई झगडा ही न रहता, प्रत्येक व्यक्ति जानता होता कि क्या शुभ है और क्या अशुभ । पर आज वस्तुस्थिति क्या है ? एक तो ईसाई सामन्ती नैतिकता है । साथ ही-साथ हमें आधुनिक बूझा नैतिकता देखने को मिलती है और इसके साथ भविष्य की सर्वहारा नैतिकता भी, यहाँ तक कि अभी समुद्रतलम यूरोपीय देशों में ही मूल, वर्तमान और भविष्य नैतिक सिद्धान्तों के तीन ऐसे समूह प्रस्तुत करते हैं जो एक ही काल में साथ ही साथ प्रचलित हैं । तब सच्ची नैतिकता कौन-सी है ? निरपेक्ष सत्य के अर्थ में, इनमें से कोई नहीं, किन्तु निश्चय ही यह नैतिकता जिसमें अधिकतम टिकाऊ तत्व पाए जाते हैं वही है, जो वर्तमान काल में वर्तमान के ध्वंस का प्रतिनिधित्व करती है, भविष्य का प्रतिनिधित्व करती है अर्थात् सर्वहारा (नैतिकता) ।"<sup>३</sup>

एगोल्स के बहने का तात्पर्य यह है कि शुभ अशुभ सम्बन्धी सीधी सीधी एव मौलिक धारणाओं को कोई नहीं चुनौती दे सकता, शुभ अशुभ की रूपना का महत्त्व सर्वथा निर्विवाद है । किन्तु बात यहाँ नहीं समाप्त हो जाती । व्यवहार की जटिलता में पड़कर ये धारणाएँ अत्यन्त बहिल हो जाती हैं, क्या शुभ है और क्या अशुभ है इसका निर्णय टेढ़ी खोर है । यहाँ

१ एगोल्स द्वारा कॉनराड स्किमट को लिखा पत्र, दिनांक १ जुलाई, १८६१ ।

२ एगोल्स, पृथ्वी दुहरिंग, पृष्ठ १८ ( बनारस संस्करण ) ।

३ वही, पृष्ठ ७६ ( बनारस संस्करण ) ।

४ वही ।

५ वही ।

आकर शास्त्रीय पद्धतियों, संप्रति (ऑर्गेनाइज्ड) नैतिकता का चन्म होता है। जब एगोल्स कहता है “नैतिकता सर्वदा वर्ग-नैतिकता हुआ करती है” तो उसे संप्रति नैतिकता ही अभिप्रेत होती है, नैतिकता सम्बन्धी उपयुक्त मौलिक धारणाएँ नहीं। इस संप्रति नैतिकता की विशाल श्रृंखला उन सीधे-सादे, मौलिक नीति नियमों की भित्ति पर ही आधारित होती है, यद्यपि इसमें सन्देह नहीं कि संप्रति नैतिकता के निर्माण में ये नियम बहुत कुछ तोड़ मरोड़-कर बिगाड़ दिए जाते हैं, यहाँ तक कि कमी-कमी उनका रूप सर्वथा विलोम भी हो जाता है। हाँ, जिस नैतिकता में इस प्रकार का बिगाड़ जितना ही कम हुआ रहता है वह अपनी ही स्थायी होती है। जब एगोल्स कहता है कि सर्वहारा नैतिकता में स्थायी तत्त्व अन्य सारी नैतिकताओं से अधिक माना में विद्यमान होते हैं, तो उसका अभिप्राय यह होता है कि उसमें बिगाड़ की आशंका बहुत कम है। अर्थात्, यह बिगाड़ अन्य नैतिकताओं में आवश्यक क्यों हो जाता है। इसलिए कि उनका प्रवर्तन वर्ग विशेषों के हित में हुआ होता है, मानव मान के हित में नहीं। सर्वहारा-नैतिकता में शारवत तत्त्वों के आविष्कृत का एक मात्र कारण यह है कि वह सार्वजनीन होती है। आइए, यहाँ एक अन्तरिम प्रश्न पर विचार करते चलें। यह आपत्ति की जा सकती है कि सर्वहारा भी तो एक वर्ग ही है, पुनः उसकी नैतिकता सार्वजनीन कैसे कही जा सकती है? मार्क्स और एगोल्स ने स्थान-स्थान पर इस बात को स्पष्ट करने की चेष्टा की है कि सर्वहारा वर्ग को साधारण अर्थ में वर्ग समझना भूल है। यस्तुतः उसमें और मानवता में केवल शब्दों का भेद है। उनके अनुसार सर्वहारा वर्ग के पास “शासक-वर्ग के विरुद्ध स्थापित करने के लिए कोई विशिष्ट वर्ग स्वार्थ नहीं होता।”<sup>१</sup> वह “सभी वर्गों के ध्वंस की अभिव्यक्ति है।”<sup>२</sup> “यह (वर्ग) संघर्ष अथ उस अवस्था को पहुँच चुका है जहाँ शोषित और उत्पीड़ित वर्ग (सर्वहारा), समस्त समाज को शोषण, उत्पीड़न और वर्ग-संघर्ष से सदा के लिए मुक्ति दिलाए बिना, अपने-को-उस-वर्ग से मुक्त नहीं करा सकता जो उसका शोषण और उत्पीड़न करता है।”<sup>३</sup> अतः उपर्युक्त आपत्ति निराधार है।

हाँ, एक बात रह गई। वर्ग नैतिकता में भी कुछ न कुछ स्थायी तत्त्व निहित रहते ही हैं, सभी एगोल्स आगे चलकर स्वीकार करता है कि वर्ग नैतिकताओं द्वारा भी वास्तविक, मानवीय नैतिकता की उपलब्धि की दिशा में प्रगति ही हुई है। “इसमें सन्देह नहीं हो सकता कि इस प्रवाह में नैतिकता में कुछ मिलाकर प्रगति ही हुई है, जैसा कि मानवीय ज्ञान के अन्य सभी क्षेत्रों में हुआ है।”<sup>४</sup> इस वाक्य में एक और बात स्मरणीय है। एगोल्स कहता है कि नैतिकता में ही नहीं बल्कि ज्ञान विज्ञान की सभी शाखाओं में वर्ग संपेक्ष की ज्ञान राशि में प्रगति हुई है। यस्तुतः मार्क्स और एगोल्स वर्गों द्वारा उपार्जित ज्ञान राशि को एकत्र तयाज्य एवं गहिरत समझने के पक्ष में कदापि नहीं थे।

एक स्थान पर मार्क्स ने तो सरल नीति नियमों की इतने स्पष्ट शब्दों में मान्यता प्रकट की है कि उनका अभिप्राय समझने में किसी को शका हो ही नहीं सकती। वह कहता है कि

१. जर्मन आइडियाॅलॉजी, पृष्ठ ७३ (भारतीय संस्करण)।

२. वही, पृष्ठ ६०।

३. कम्युनिस्ट मैनिफेस्टो, १८८३ के जर्मन-संस्करण का एगोल्स लिखित धामुय।

४. एप्री डुदरिंग, पृष्ठ ७०।

“नैतिनता और न्याय के सरल नियमों” को, राष्ट्रों के पारस्परिक व्यवहार के विराट् नियमों के समान, साधारण व्यक्तियों के सम्बन्धों का नियमन करना चाहिए।”<sup>१</sup>

इसी प्रकार दसियों सद्वरण देकर वह भी सिद्ध किया जा सकता है कि मार्क्स और एंगेल्स सत्य मान को नहीं अपितु अब तक के सघटित सत्तों, दर्शन-पद्धतियों, को ही वर्ग-सापेक्ष मानते हैं। वस्तुतः मार्क्स और एंगेल्स अधिक से-अधिक और वह भी शुद्ध व्यावहारिक अर्थ में—तात्त्विक अर्थ में नहीं—परिमित सापेक्षवादी ही बने जा सकते हैं। उनका सापेक्ष निरपेक्ष का प्रतियोगी नहीं अपितु निर्माता है : निरपेक्ष सापेक्ष में अंशतः अभिव्यक्त होता है। इस उक्ति को संध्या-भाषा समझने की आवश्यकता नहीं। लेनिन इस समस्या पर मार्क्स और एंगेल्स के विचारों का सारांश इस प्रकार देता है—

“तब मानवीय चिन्ता स्वभावतः ही निरपेक्ष सत्य प्रस्तुत करने में समर्थ है, और प्रस्तुत करती भी है, जो सत्य कि सापेक्ष दृष्टियों के योग से बनता है।”<sup>२</sup>

अनातोले फ्रांस के किसी उपन्यास में शैतान ने कहा है कि निरपेक्ष एवं पूर्ण सत्य का रंग ‘सफेद’ है, जो सब रंगों के मिश्रण से बना है।

उपयुक्त विचारणाओं से स्पष्ट हो जाता है कि मार्क्स का वर्गवाद वर्ग निरपेक्ष, शासन अथवा स्थायी सांस्कृतिक तत्त्वों का विरोधी नहीं है। अतः ऐसा साहित्य सर्वथा सम्भव है जो युग-विशेष का न होकर युग-युग का माना जा सके।

मार्क्सवाद के अनुसारी वर्गों के साथ कला तथा साहित्य का सम्बन्ध यान्त्रिक नहीं है। दोनों के बीच भारी भेद एवं विषम अनुपात भी पाया जाता है। मार्क्स ने, प्राचीन यूनानी कला एवं सामाजिक विकास के बीच जो असांजस्य एवं असंगति पाई जाती है, उसे मुक्त ब्युत्थ से स्वीकार किया है। इतना ही नहीं, उसे यह भी मानने में कोई द्विचिन्चाहट नहीं है कि कभी-कभी युग-विशेष की कला अन्य युगों की कला के लिए आदर्श एवं प्रतिमान का काम करती है।<sup>३</sup> यहाँ यह प्रश्न किया जा सकता है कि तब मार्क्स के आधार (सर्वस्व-स्वर) और प्रासाद (सुपरस्व-स्वर) वाले रूपक की क्या गति होगी? आधार ही प्रासाद का नियमन करता है, अतः प्रासाद-स्थानी साहित्य को बरबत आधार-स्थानी अर्थ-व्यवस्था अथवा वर्ग-सत्ता का अनुसरण करना होगा। यह धारणा ठीक नहीं। मार्क्स और एंगेल्स ने इस बात को स्थान-स्थान पर स्पष्ट करने की चेष्टा की है कि प्रासाद सर्वथा निष्क्रिय नहीं होता; जब एक बार वह उत्पन्न हो जाता है तो काफी हद तक स्वयं आधार का नियमन करने लगता है। आधार और प्रासाद के बीच चलने वाली इस प्रभाव-विविनमय-प्रक्रिया को आधुनिक मार्क्सवादी, कम-से-कम व्यवहार में, सर्वथा भूल चुके हैं। तथापि इसे समझे बिना मार्क्स के संस्कृति सम्बन्धी दृष्टिकोण को ठीक ठीक समझना नितान्त असम्भव है। अच्छा, आगे चलिये। एंगेल्स कहता है कि प्रत्येक विचार-परम्परा अपने-अपने को आर्थिक आधार से न्यूनाधिक स्वतन्त्र कर लेने में अक्षय्य सफल हो जाती है।

१. मार्क्स, वॉकिंगमेन्स इण्टरनेशनल एंटीसिष्टेशन के उद्घाटन के अग्रसर पर दिया गया भाषण, मा० एं० से० व०, भाग १, पृष्ठ ३४६।
२. लेनिन, मॅटोरियलिज़्म एंड एम्पिरियो-क्रिटिसिज़्म, पृष्ठ १३३।
३. मार्क्स, ए कम्प्लिट्यूशन डू द क्रिटिक ऑफ़ फोल्कलिक्ल इकोनॉमी, परिशिष्ट, पृष्ठ ३०६—१२।

अपने ऐतिहासिक विश्वास के दौरान मैं वह अपनी स्वतन्त्र नियमावली भी उद्भावित कर लेती है और उससे शाश्वत होने लगती है। विचार-परम्पराएँ आर्थिक आधार से जितनी ही अधिक दूर होंगी उतनी ही अधिक वे उससे स्वतन्त्र भी होंगी। राक्ष और कानून, आर्थिक आधार से निकटतम और दर्शन तथा धर्म से सुदूरतम विचार-परम्पराएँ हैं।<sup>१</sup> श्री विजयदेवनारायण साही ने ठीक ही लिखा है कि अर्थ-व्यवस्था अन्य धर्म से उत्पन्न होने के कारण बला तथा साहित्य अर्थ व्यवस्था से सर्वाधिक स्वतन्त्र हैं।<sup>२</sup> अतः आधार एव प्रसाद वाले रूपक द्वारा भी बला एवं साहित्य के वर्गों के साथ अघातक सम्बन्ध की पुष्टि ही होती है।

हमने ऊपर दिखलाया है कि मार्क्स के अनुसार मनुष्य सौन्दर्य के नियमों के अनुगार भी उत्पादन करता है, केवल आर्थिक नियमों के अनुसार नहीं। वह एक स्थान पर लेखक को अपनी रचना को साधन नहीं धरन् साध्य मानने की जोरदार सिफारिश करते हुए लिखता है, “लेखक अपनी रचनाओं को किसी प्रकार साधन नहीं मानता। वे स्वयं साध्य हैं; वे उसके तथा अन्यो के लिए हतने कम साधन हैं कि, आवश्यकता पड़ने पर, वह अपना अस्तित्व उनके अस्तित्व पर उत्सर्ग कर देता है और धर्मोपदेशक के समान, उसका सिद्धान्त होता है : ‘मनुष्यों से अधिक ईश्वर की आज्ञा मानो,’ उन मनुष्यों से जिनमें वह अपनी मानवीय आवश्यकताओं एवं इच्छाओं के साथ स्वयं सम्मिलित है।”<sup>३</sup> (जोर मार्क्स का)। यहाँ साफ शब्दों में साहित्य को वर्गीय स्वार्थों से ऊपर माना गया है। बस्तुतः मार्क्स और एंगेल्स को साहित्य के समाज-शास्त्रीय प्रतिमानों के साथ-साथ कलात्मक सौन्दर्य-शास्त्रीय प्रतिमान भी मान्य हैं, जो पूर्व की अपेक्षा कम महत्वपूर्ण नहीं हैं। इन सौन्दर्य-शास्त्रीय प्रतिमानों को माने बिना मार्क्स की बालकक जैसे ‘प्रतिक्रियावादी’ में गयी अभिवृत्ति, ट्राट्स्की का ब्लॉक-जैसे अग्रेजीय कवि की कविता ‘द टूवेल्थ’ की ‘सदा जीवित रहने वाली’ बतलाना, लेनिन द्वारा पुश्किन, गेटे एवं हाइना को प्रशंसा आदि महत्वपूर्ण तथ्यों की व्याख्या सम्भव नहीं है। ट्राट्स्की ने सर्वप्रथम के सौन्दर्य शास्त्रीय दृष्टिकोण से प्रशिक्षण पर बड़ा जोर दिया है।<sup>४</sup>

पस्तुतः एक-एक कला-कृति की आर्थिक व्याख्या नहीं हो सकती। हाँ, युग विशेष की बला एवं साहित्य की ऐसी व्याख्या एक सीमा तक अवश्य सम्भव है। मार्क्सवाद ऐतिहासिक प्रवृत्तियों की व्याख्या करने का दावा करता है, व्यक्तिगत प्रवृत्तियों की नहीं। एंगेल्स कहता है कि हम किसी विचार-परम्परा का जितना ही बड़ा क्षेत्र चुनेंगे और उसके कितने ही बड़े युग की समीक्षा करेंगे वह अपनी प्रगति से आर्थिक आधार की उतनी ही अधिक अनुवर्तिनी सिद्ध होगी।<sup>५</sup> अर्थात्

१. एंगेल्स के आधार-प्रसाद-सम्बन्धी आलोच्य दृष्टिकोण के लिए निम्नलिखित देखिए— फ्रायरवाल्ड, भा० पृ० १० व० १०, भाग २, पृष्ठ ३२६-६०, एंगेल्स द्वारा रिक्मट को लिखा पत्र, दिनांक २७ अक्टूबर, १८६० और स्टार्कनबर्ग को लिखा पत्र, दिनांक २६ जनवरी १८६४।
२. ‘आलोचना’, अंक ६।
३. प्रेस की स्वतन्त्रता पर वाद-विवाद, क्रेगट मुक हाउस बम्बई, द्वारा १९२२ में प्रकाशित ‘लिटरेचर एण्ड आर्ट’ नामक संकलन के पृष्ठ ६६ पर उद्धृत।
४. लिटरेचर एण्ड रिवोल्यूशन, पृष्ठ २६।
५. एंगेल्स द्वारा स्टार्कनबर्ग को लिखा पत्र, दिनांक २६ जनवरी, १८६४।

व्यक्ति व्यक्ति की अथवा एक-एक कला कृति की आधिक व्याख्या सम्भव नहीं है; आधिक व्याख्या कला के विशिष्ट युग एवं इतिहास की ही हो सकती है। यही कारण है कि मार्क्सवाद साहित्य के इतिहास की सीमासा में जितना रुफल सिद्ध हुआ है उतना उसकी आलोचना के क्षेत्र में नहीं। अतएव अतीत के साहित्य के मूल्योक्तन में मार्क्सवाद किसी अन्य बात से पीछे नहीं है।

हाँ, यहाँ एक और बात की ओर ध्यान दिलाना आवश्यक प्रतीत होता है। हमने ऊपर दिखलाया है कि पूँजीवाद वर्गवाद का चूड़ान्त निदर्शन है; इसके पूर्व वर्गों का उतना जोर नहीं था। अतः प्राचीन लेखकों की प्रतिगामी शक्तियों के साथ होते हुए भी उतमोत्तम एवं युग-युग के लिए अर्थवती रचनाएँ प्रस्तुत करने में विशेष बाधा नहीं हुई। मिरजयल लिफशित्स इस बात का आधार लेते हुए कहता है कि आधुनिक, विकसित वर्गवाद-युग के लेखक पर वर्गों का आधिपत्य पहले की अपेक्षा वहाँ अधिक है; अतः ऐसा होना कठिन है कि यह, प्राचीन लेखकों के समान, प्रतिगामी शक्तियों का साथ भी देता रहे और शाश्वत, चिरम्तन दृष्टियों से अतीत-प्रोत, कृति भी भेंट कर सके। उसमें पूर्वापेक्षया वर्ग-चेतना अधिक विकसित है, जिसे उसकी रचना अल्लूती नहीं रह सकती।<sup>१</sup> किन्तु इस तर्क में उतनी गहराई नहीं जितनी आपाततः ध्यान पड़ती है। यह सत्य है कि आज वर्गवाद अपनी चरम सीमा को पहुँच गया है, जितना प्रमान लेखक पर पड़ना सामाजिक है। आज का युग वर्ग-चेतना का युग है। किन्तु यह नहीं भूलना चाहिए कि यदि आज वर्ग-चेतना बढ गई है तो इस वर्ग-चेतना की चेतना भी बढती जा रही है। चेतना एक बात है और चेतना की चेतना दूसरी। वर्ग-गता विश प्रकार व्यक्तित्व को अपने सोंचे में दासती है उसका परिचय प्राचीन काल में उतना नहीं था जितना आज है। और, जैसा कि हम पीछे लिख आए हैं, वर्ग-चेतना की चेतना, आत्म-चेतना द्वारा लेखक अपने को एक सीमा तक वर्ग से विच्छिन्न कर लेता है। अतः आज एक ओर यदि सामान्य मनुष्यों के बीच वर्ग-चेतना पुरे जोर के साथ फैल रही है तो दूसरी ओर चिन्तकों एवं साहित्यकारों द्वारा उसकी गति-विधि का पर्यवेक्षण भी चल रहा है, जो वर्ग-चेतना को हमारे नियंत्रण में लाने में सहायक सिद्ध हो रहा है। आज मनोविश्लेषण—वैयक्तिक और सामुदायिक दोनों—प्रक्रिया द्वारा हम सही मानों में आत्म-साक्षात्कार करने में सफल होते जा रहे हैं जो वर्ग चेतना के विरुद्ध एक अस्यन्त सफल शस्त्र सिद्ध हो रहा है। अतः आज भी महान् साहित्य का निर्माण सर्वथा सम्भव है। मालूम होता है कि वर्तमान काल में अतीत के साहित्य, क्लासिक साहित्य, के टुकड़ के साहित्य का प्रायः श्रमाव देवकर ही लिफशित्स ने आलोच्य धारणा बनाई थी। किन्तु महान् साहित्य की जो कमी दिखाई देती है उसका कारण कुछ और ही है, जिसके निरूपण के लिए एक स्वतन्त्र लेख की आवश्यकता है।



१. भाजेल प्र्लोर, लिटोचर एण्ड मार्क्सिज्म, पृष्ठ २६-२७ (इलाहाबाद-संस्करण)।

## उर्दू-श्रालोचना का विकास

उर्दू भाषा जब धोली से विकसित होकर रचनात्मक साहित्य के रूप में आई तो उसमें श्रालोचनात्मक दलों का विकास भी साथ-साथ हुआ, किन्तु इसका लिला हुआ प्रमाण हमको सत्रहवीं शताब्दी के पहले नहीं मिलता। उर्दू में श्रालोचना की चर्चा करने से पहले अरबी और फारसी-श्रालोचना के नियमों पर विचार कर लेना उचित होगा। जब तेरहवीं-चौदहवीं शताब्दी में उर्दू में छोटी-छोटी पुस्तकों और काव्य की रचना होने लगी, उस समय शासकों की भाषा फारसी थी। पढे-लिखे और ऊँचे वर्ग के लोग फारसी बोलते थे और फारसी शायरी को विविध शैलियों से प्रसन्न होते थे। अतः गद्य को छोड़कर गद्य पर फारसी का प्रभाव अधिक पड़ा।

फारसी से बहुत पहले अरबी साहित्य ने बहुत ऊँचा स्थान प्राप्त कर लिया था। अरब में हर साल एक मेला लगता था जिसे अक्काब कहते थे। उसमें बड़े-बड़े कवि आकर अपनी-अपनी कविताएँ सुनाया करते थे और इन पर लोग बहस भी करते थे। सब कविताओं में जो बात सबसे अच्छी ठहरती थीं उनको लिखवाकर एक दीवार पर लटका दिया जाता था और साल-भर तक वे लटकी रहती थीं। यह रीति अरब में इस्लाम के जन्म से पहले से थी, जो बाद की भी बाकी रही। अरबी में श्रालोचना पर बहुत-सी पुस्तकें भी लिखी गईं; जिनमें अबुलफर्ज इब्ने जाफर हदामा, इब्ने रशीक, सुअलबी, अब्दुल वादिर बरजानी, इब्ने खलदून की लिखी हुई बहुत मशहूर हैं। इन लोगों की दृष्टि में बहादुरी और बोरा पैदा करने वाले शैर अच्छे होते हैं, मगर वे लोग विषय से अधिक शब्दों पर धोर देते हैं। और शैर में form को matter से ज्यादा जरूरी समझते हैं। इब्ने खलदून ने शैर को पानी के गिलास की उपमा दी है। पानी अगर सोने, चाँदी या शीशे के गिलास में है तो वह मला मालूम होगा और मिट्टी के कुहड़ में इस्की शान घट जायगी। इसी तरह जो बात सुन्दर शब्दों में व्यक्त की जाती है वह मली लगती है और मोटे शब्द शैर को बिगाड़ देते हैं।

इब्ने खलदून का जो जवाब ऊपर बयान हुआ है वही लगभग अरबी और फारसी के सामान्य श्रालोचकों का है। वह शैर के लिबास को बहुत महत्त्व देते हैं। Matter को वह लोग दूसरा दर्जा देते हैं। इसी कारण अरबी और फारसी में जो श्रालोचना की कितायें बाद की लिखी गईं उनमें rhetorics, काफिया, रदीक और पिगल पर जोर देने के साथ-साथ मुहाबिरों के ठीक प्रयोग की चर्चा अधिक होती है।

उर्दू में चौदह श्रालोचनात्मक लेख सत्रहवीं शताब्दी से पहले नहीं मिलता। जहाँ तक हमें पता चल रहा है सबसे पहले बघाही ने अपनी मसनवी कुतुब-मुस्तरी में यह बताया है कि शैर को कैसा होना चाहिए। अच्छा शैर किसकी कहेगे और बुरा किसको? उनके विचार में

शब्द और अर्थ में इतना गहरा सम्बन्ध होना चाहिए कि एक की आत्मा दूसरे में आ जाय। जैसे लेख के लिए बात केंची होने के साथ उसमें अक्षर पैदा करने के लिए सुन्दर शब्द भी होनी चाहिए।

बजहों के बाद उत्तरी भारत के फ़ारस और दक्षिण के बाकर आगाह (१७७०) ने भी आलोचनात्मक लेख लिखे हैं। उनमें कविता के नित्य नये रूपों एवं नियमों का वर्णन किया गया है। किन्तु यह लेख अलग से आलोचना के नियमों पर नहीं लिखे गए बल्कि अपने दीवान या संग्रह की भूमिका में हैं। इन लेखों से यह पता चलता है कि उर्दू काव्य के मिस्र मिस्र रूपों—जैसे गज़ल, कसीदा, दोहरा कवित्त, मसनवी आदि—के नियम निश्चित थे और कवि उन्हीं नियमों का प्रतिबन्ध मानते थे।

उर्दू की आलोचना को पूरी तरह से जानने के लिए आवश्यक है कि हम लेखों के अतिरिक्त उस परम्परा को भी समझ लें जो उर्दू की कविता और आलोचना की उग्नति में भाग ले रही थी। यह परम्परा उस्ताद शागिर्द और मुशायरों की परम्परा है।

मुशायरों और उस्ताद शागिर्द की परम्परा ने उर्दू कविता पर गहरा प्रभाव डाला है। ऐसे समय में, जब प्रेस नहीं थे, रिशाले और किताबें नहीं छपती थीं, साहित्य प्रसार के साधनों का अभाव था, मुशायरों ही वह माध्यम थे जिनसे शायर एक दूसरे की वाणी से परिचित होते थे। जब सुनने वाला किसी शेर पर 'बाह वाह' या 'बहुत खूब' कहता है तो वह तिरफ़ बनाबट नहीं होती बल्कि सुनने वाले के मस्तिष्क में शेर का कोई स्तर और उसकी कोई परत अवश्य रहती है। और जब वह प्रशंसा करता है तो वह स्पष्ट होता है कि जो शेर पढा गया है वह उसकी कसौटी पर परा उतरा है। आज 'बाह वाह' और 'सुमान-अस्लाह' का कोई महत्त्व चाहे न रह गया हो लेकिन हमें यह बात अच्छी तरह मालूम है कि पहले जमाने में मुशायरों के हर शेर की प्रशंसा नहीं की जाती थी। यहाँ पर उर्दू के महाकवि मीर तकी 'मीर' की एक घटना याद आती है। वह सुख्यत या मित्रता में किसी की प्रशंसा नहीं करते थे, बल्कि इस मामले में बड़े सफ़्त थे। मशहूर है कि गालिब लटक ही थे कि उन्होंने अपनी गज़ल मुशायरों में पढी और उसे सुनकर 'मीर' ने कहा कि इस लटक के को अग्रर कीड़े ठीक बताने वाला मिल गया तो यह मशहूर कविवी में जगह लेगा, वरना वहक जायगा।

मुशायरों में केवल तारोफ़ ही नहीं की जाती थी बल्कि आपत्तियों भी होती थीं और लोगों का जरा सी चूक ही काने पर बहुत अपमान किया जाता था। ऐसी आपत्तियों की बहुत-की घटनाएँ किताबों में मिलती हैं। ये आपत्तियों और शेरों पर टीका टिप्पणियाँ उस समय की आलोचना के नमूने हैं। ये आपत्तियाँ अधिकतर निम्न लिखित रूप की होती थीं—

(१) क्रांफ़ला, रदीफ़ अथवा वचन में कवि ने कोई चूक की।

(२) शब्द या मुहाविरों का उचित प्रयोग नहीं हुआ।

(३) शेर का मतलब साफ़ नहीं है अर्थात् शेर अस्पष्ट है।

(४) शेर में ऐसी बात बयान की गई है जो परम्परा या अनुभव के विपरीत है।

मुशायरों से मिली हुई उस्तादी शागिर्दों की परम्परा थी। यह परम्परा भी पारसी की थी। जब कोई शेर कहना शुरू करता था तो किसी उस्ताद के पास जाता था और वह उसको शेर के नियम बतलाता था, उसकी त्रुटियों को ठीक करता था और शेर में फ़ाट छोट करता था।



इसको 'इसलाह लेना' कहते थे। शागिर्ट की गजब पर यदि कोई एतराज होता तो उसका उत्तर देना भी उम्दा ही का काम होता था। इस तरह के मुयावर्तों के स्कूल भी बन गए थे जिनकी विशेषताएँ अलग-अलग होती थीं।

भूमिदाओं के अनिश्चित उर्दू में निरामित आलोचना तत्त्वज्ञानों में मिलती है, जिनमें शायरों की चर्चा वर्षों से होती है और शायर के जीवन तथा शायर-सम्बन्धी कुछ बकव्य दिने जाते हैं। इसके बाद कवि के कुछ शेर दे दिये जाते हैं। मित्र मित्र तत्त्वज्ञानों में कथाएँ और आलोचना, शायरों के बारे में, अलग अलग हैं—किसी में कम, किसी में अधिक। आलोचना भी इनमें लिखने वाले के स्वभाव के अनुसार रग-रग की है। ऐसे तत्त्वज्ञान तो बहुत हैं, लेकिन इनमें सबसे पहला मशहूर तत्त्वज्ञान प्रसिद्ध उर्दू-कवि मीर सही 'मीर' का 'बिदातुर-शुआरा' है जिसके देखने से यह ज्ञान पक्का है कि 'मीर' अच्छे कवि होने के साथ-साथ अच्छे आलोचक भी थे। अठारहवीं शताब्दी में इनके बाद के दो तत्त्वज्ञान उर्दू में विशिष्ट स्थान रखते हैं वे हैं कुदरतुल्लाह 'कासिम' का 'मजमूद-ए-रक' 'बा-ए' का लिखा हुआ 'मलजने-निहात', मीर इसक का 'तज्जिद-ए-शुआराये उर्दू', 'मुसहफा' का 'तज्जिद-ए-हिन्दी' और अली इबराहीम खानी का 'गुलजारे खानील'।

इन तत्त्वज्ञानों में आलोचना बहुत संक्षिप्त है और अधिकतर यह होता है कि तत्त्वज्ञान लिखने वाला कवि के नियम में अपने विचार लिख देना है। यह राय आम तौर पर बे-साम्य होती है, विशेषकर 'मीर' तो बहुत साफ-साफ ये-वदक कहेंगे और चाहे शायर के व्यक्तित्व के बारे में हो या उसके शेर के बारे में, आलोचना करने में कमी लगी लिपटी नहीं रखते थे। जिनसे मित्रता होनी थी उनकी गुणाइयाँ करने से नहीं हिचकते थे और जिनसे विरोध होता उनकी अच्छाइयाँ बर्णन करना नहीं भूलते थे। यह बात 'मीर' को बहुत बड़ा धना देती है। दूसरे तत्त्वज्ञान लिखने वाले साफ-साफ ये-वदक कहने में 'मीर' तक तो नहीं पहुँचते लेकिन उनमें भी अच्छी-भुली रायें मिलती हैं।

इसके अतिरिक्त कई कवी उर्दू शायरी की फारसी शायरी से तुलना भी कर देते हैं और कुछ शेरों में अपनी इसलाह भी प्रस्तुत कर देते हैं।

दोसरी शताब्दी में मगर से पहले तक दो तत्त्वज्ञान लिखे गए, उनमें प्रसिद्ध ये हैं—मिर्जा अना लुक्क का 'गुलशने-दिन्द', रोफता का 'गुलशने-ने-खात' और करीमुद्दीन का 'तरकते शोआरा'। घटनाएँ एवं चरित इनमें अधिक विस्तार से दिये हुए हैं, लेकिन आलोचनात्मक दृष्टि से उनमें और इनमें अधिक अन्तर नहीं है।

आधुनिक युग के स्वतन्त्रता-संग्राम ने हिन्दुस्तान के रहने वालों में बड़ा परिवर्तन पैदा कर दिया। कहने को तो दिल्ली के बादशाह दस नाम ही के बादशाह रह गए थे। अंग्रेजों का हुकूम हर जगह चलता था, लेकिन बदायुनशाह के कैद होकर स्थान चले जाने से हिन्दुस्तानियों को बड़ा भावविक्रम आयात लगा और वह अंग्रेजों को गुलाम महसूस करने लगे। इसके बाद से अंग्रेजों प्रभाव से जीवन के मुख्य बदलने लगे और कुछ ही वर्षों में समाज का ढाँचा ही बदल गया। एक नया मध्य वर्ग पैदा हो गया, जिसकी सम्झनाएँ दूसरी थीं और जो अंग्रेजों से मित्रता करने और उनसे प्रभाव ग्रहण करने को विवश था। लोग अंग्रेजों पढ़ने लगे, अंग्रेजी सम्झना से अलग लेने लगे। अंग्रेजों के रास्ते नये-नये विचार साहित्य में आने लगे और उर्दू-साहित्य

की दूरी धाराओं की तरह आलोचना ने भी फ़ारसी से अपना मुँह मोड़कर अंग्रेज़ी की तरफ़ वर लिया और एक ठहरे हुए सामाजिक सगटन ने आलोचना में कपरी सुन्दरता को लो विशेषता दे रखी थी वह समाप्त होनी शुरू हुई। साहित्य के अर्थपूर्ण भाग पर प्यादा बोर दिया जाने लगा। लोग साहित्य को नैसर्गिक अथवा आध्यात्मिक वस्तु समझने के बजाय उसे समाज की पैदावार समझने लगे, जिसमें समय की माँगों का ध्यान रखा जाय और ऐसी चीज़ें लिखी जाँ, जिनसे राष्ट्रीय जीवन का उत्थान हो। साहित्य केवल मनोरंजन का आधार नहीं, बल्कि रक्षा उद्देश्य समाज का सुधार है। इन विचारों को उर्दू में कैलाने का श्रेय चिन दो ग़ज़िनियों की है, वे हैं 'आजाद' और 'हाली'।

मुहम्मद हुसैन 'आजाद' ने सबसे पहले इतकी ओर ध्यान दिया और 'आवे हयात' लिख कर उन्होंने नई आलोचना की नींव डाली। वैसे तो फ़ारसी के 'तदब्बते शोरा' (१८४८) में भी उर्दू भाषा के इतिहास पर लिखा गया है लेकिन 'आवे हयात' को उर्दू नाम का पहला इतिहास भी कहा जा सकता है। इसके आरम्भ में उर्दू भाषा के उद्भव का वर्णन है और ब्रज भाषा का उर्दू पर प्रभाव भी दिखाया गया है। फिर उत्तरी भारत के उर्दू काव्य के प्रथम अलग युग बनाकर उनकी अलग-अलग विशेषताएँ तथा उनके कवियों का हाल लिखा है और उनकी शायरी पर आलोचना लिखी है। इसमें ज़बान की सफ़ाई पर अधिक बोर दिया गया है, लेकिन अर्थ को दाला नहीं गया है। कगह बगह शायरी और समाज में जो सम्बन्ध होता है उसको स्पष्ट किया है, और यह बताया है कि कवि पर अपने वातावरण का क्या प्रभाव पड़ा है। आलोचना के सम्बन्ध में 'आवे हयात' के अलावा आजाद के कुछ व्याख्यान भी हैं, जो उन्होंने १८६८ और १८७४ में दिये थे।

'हाली' ने १८६३ में अपने समय की बहुत लम्बी भूमिका लिखी थी, जिसका शीर्षक 'शैरो-शायरी' है। इसमें अब इतनी विशेषता प्राप्त हो चुकी है कि इसे प्रथम किताब समझा जाता है। इस भूमिका के दो भाग हैं। पहले में 'हाली' ने शायरी के नियमों पर बहुत की है और 'शायरी पर सोताइटी का असर', 'शायरी और समाज', 'अच्छा शैर कितने बहते हैं', 'शैर के लिए कामिया ज़रूरी है या नहीं', 'नज़मो नख का फर्क', 'शैर का मकसद' प्रादि-प्रादि शीर्षक बनाकर उन पर अपनी राय लिखी है और अरबी, फ़ारसी, अंग्रेज़ी और यूनानी कवियों के कुछ उदाहरण भी दिये हैं। दूसरे भाग में उन्होंने उर्दू-गज़ल, बरसीदा, मसनवी तथा मरसिये पर आलोचनात्मक दृष्टि डाली है और यह दिखाया है कि उर्दू शायरी पुरानी लकीर पर ओखें बन्द किये आगे बढ़ती जा रही है तथा इसके अनक़ब है कि समय के बदले हुए रग के कारण शायरी की भी अपना रूप बदल देना चाहिए और बिलास के राग गाने के बजाय समाज को उन्नत करने का काम सँभालना चाहिए।

'हाली' का उद्देश्य इस लेख से यह था कि उर्दू ग़ज़ल अपनी पुरानी डगर को छोड़कर नये रास्ते पर आ लगे। इसलिए उन्होंने इसकी केवल सुराइयों ही सुराइयों बयान की हैं और लोगों को उसे छोड़ देने को कहा है। उस दृष्टि से तो उनकी किताब ठीक है, लेकिन चहाँ तक शायरी की आलोचना का प्रश्न है, किताब का दूसरा भाग एक पक्षीय होकर रह गया है। इस कमी को बाद में लखनऊ-विश्वविद्यालय के प्रोफ़ेसर सय्यद मसूद हसन रिजवी ने अपनी किताब 'हमारी शायरी' (१९२८) में पूरा किया; जिसका उल्लेख हम आगे करेंगे।

शिवली भी 'हाली' और 'आजाद' के सहयोगी हैं, किन्तु आलोचना की ओर उन्होंने बीसवीं शताब्दी से पहले ध्यान नहीं दिया। उन्होंने फारसी साहित्य का इतिहास 'शैबल अजम' लिखा है, जिसमें शायरी पर साधारण बहस भी की है। इसके अलावा एक किताब में उन्होंने 'अनीस' और 'दबीर' की तुलना भी की है। शिवली ने 'हाली' और 'आजाद' के विचारों की तारा ज्योता स्पष्ट करके बयान किया है; लेकिन उनमें एक बड़ी गमजोरी यह है कि जब वह नियमों की स्थापना करके आलोचना लिखते हैं तो उन नियमों को भूल जाते हैं। 'मुवाज्जय-अनीस व-दबीर' में उन्होंने दोनों शायरों की अन्वयियों और सुराइयों सामने रखकर उनकी तुलना करने के बजाय पक्षपात से काम लिया है।

छठी काल में पटना के इमटाद इमाम 'असर' ने दो भागों में एक किताब 'काशिकुल हकामक' लिखी। पहले भाग में संस्कृत, यूनानी, अरबी आदि के काव्य का संक्षिप्त वर्णन किया है और दूसरे भाग में उर्दू-साहित्य का विवेचन है तथा उसके काव्य के भिन्न भिन्न भेदों पर विचार प्रकट किया है। वह हर राष्ट्र और देश के लिए शायरी को आवश्यक समझते हैं। इससे आत्मा को सच्ची प्रसन्नता प्राप्त होती है और साथ साथ इसको लोगों की आदतें सुधारने में भी भाग लेना चाहिए। वह इस बात पर दुखी होते हैं कि उर्दू-शायरी अधिकतर फारसी की डगर पर चली है। उनके विचार में इसे संस्कृत-काव्य का राग पकड़ना चाहिए या, इस कारण से कि राष्ट्रीय विशेषताएँ उनमें अधिक थीं।

अनुशीलन (research) और आलोचना (criticism) दो अलग-अलग चीजें हैं, लेकिन दोनों का सम्बन्ध ऐसा है जैसे चोली-दामन का साथ। एक को दूसरे का सहारा लेना पड़ता है। उर्दू साहित्य में तज्जिरी के समय से अनुशीलन की एक परम्परा मिलती है, लेकिन गदर से पहले इसका आग्रह मुहाविरों और भाषा पर रहा। गदर के बाद उन्नीसवीं शताब्दी में 'आजाद' के सिवा और किसी ने इस ओर ध्यान नहीं दिया। डॉ. बीसवीं शताब्दी के शुरू ही से अंग्रेजी प्रभाव से ऐसे लोग पैदा हो गए जिन्होंने दूसरे साहित्यिक काव्यों के साथ साहित्यिक पोज की ओर भी ध्यान दिया। इन लोगों के परिश्रम से बहुत सी नई बातें ज्ञात हुईं तथा ऐसी किताबों का परिचय मिला जिनके विषय में लोग नहीं जानते थे और उर्दू साहित्य का इतिहास बहुत आगे बढ गया।

डॉक्टर अब्दुल हक की बोर्ड अलग किताब नहीं है। वह हैदराबाद में उर्दू के प्रोफेसर थे। अब्दुलमने तरवडी-ए-उर्दू के मन्त्री होकर वह इस काम से अलग हो गए और अपना सारा समय अब्दुलमने तरवडी ए-उर्दू को देने लगे। उन्होंने बहुत सी पुरानी किताबों को अब्दुलमने की ओर से छपा है और उन पर यूनिफार्म भी लिखी हैं। यही उनकी आलोचना की पूँजी है। अब्दुल हक वर्तमान के मानने वाले हैं और वर्तमान से हाली से अधिक परिचित हैं, इसलिए उनकी आलोचना में संतुलन हाली से अधिक मिलता है। वह इसको अनुचित समझते हैं कि परिचय की कसौटी पर पूर्व के साहित्य को जाँचा जाय। हर साहित्य का एक अलग स्वभाव होता है जो उसी परम्परा के साथ जुड़ा होता है।

पंडित ब्रजमोहन दत्तात्रेय 'जैफ' की दो किताबें 'मंशूरत' और 'जैफिया' हैं, जो उर्दू-साहित्य के कुछ भागों पर प्रकाश डालती हैं। इसके अतिरिक्त उनके लेख भी हैं। उनका यह विचार कि अंग्रेजी पढ़ने वाले उर्दू साहित्य को अंग्रेजी नियमों पर जाँचते हैं, गलत है।

इ नियम अन्वये आवश्यक है मगर तमाम-के तमाम को उर्दू पर लापू कर देना अनुचित है। साहित्य एवं नाट्य पंडित 'बैफ़ी' के विचार में कलात्मक उत्कृष्टताओं का सम्प्रद-मान नहीं है, बल्कि इसमें जीवन का अनुपाट भी होना चाहिए। ओरिएण्टल कॉलेज लाहौर के प्रोफेसर महमूद शीरानी की विशेष कवि अनुशीलन की ओर है। उन्होंने 'पृथ्वीराज रावो', 'प्लातिक पापी, और 'फिरदौसी' पर बहुत समय लगाकर महत्त्वपूर्ण बातें कही हैं। उनकी पुस्तक 'पंजाब में उर्दू' भी अनुशीलन का अच्छा उदाहरण है, लेकिन शालोचना का पहलू इन सबमें बहुत कमजोर है।

लालनल-युनिवर्सिटी के प्रोफेसर सैयद मसूद हसन रिजवी ने अपने जीवन का अधिकतर समय पुराने साहित्य के अध्ययन में बिताया है और लगभग एक दर्जन पुस्तकों को रचपादित करके प्रकाशित किया है। इसके अतिरिक्त उनकी विताय 'हमारी शायरी' उर्दू शायरी के उन श्रंगों की व्याख्या करती है जिनको तरफ 'हाली' ने ध्यान नहीं दिया था। 'हमारी शायरी' के भी दो भाग हैं—एक में शायरी पर साधारण बहस है और उसकी विशेषताएँ बयान की गई हैं, दूसरे में उर्दू की शायरी के कुछ अन्वये पहलुओं का वर्णन किया गया है। शायरी में मसूद साहब भागों (बयानात) को अधिक महत्त्व देते हैं और उनके विचार में यही भाव जब शब्दों का रूप धारण कर लेते हैं तो शीर कहलाते हैं। वह शायरी का उद्देश्य किसी विचार-धारा का प्रचार नहीं समझते। इनके विचार में यदि एक कविता पढ़कर किसी को आनन्द मिल जाय और उसकी आत्मा जाग उठे तो यही उसका उद्देश्य है। उन्होंने बहुत-सी ऐसी बातों की खोज की जिनसे लोग परिचित नहीं थे और उन पर लेख लिखकर उर्दू साहित्य के इतिहास को अधिक उन्नति दी। इसके अतिरिक्त उनका शालोचना लिखने का दग पूर्वीय और पाश्चात्य नियमों का अच्छा समन्वय प्रस्तुत करता है।

प्रभावशाली शालोचना का उदाहरण 'नियाज' फतेहपुरी हैं। उन्होंने १९२२ से एक रिवाला 'निगार' भोपाल से निवाला शुरु किया, जिसे बाद को लालनल ले थाप तथा अब वहीं से निजालते हैं, और अधिकतर उधोमें लिखते भी हैं। शायरी के विषय में उनके विचार स्पिनगार्न (Spingarn) से मिलते हैं। उनका कथन है : "मिस्टर स्पिनगार्न लिखता है कि नज़म व अदरलाक़ी होती हैं नौर-अदरलाक़ी, बल्कि यह सिर्फ़ आर्ट का एक नमूना होती है।" यानी यह शायरी की सामाजिक विशेषता के बायल नहीं हैं तथा उसको केवल सौ-दर्शनिक धरतु समझते हैं और अपनी पसन्द को आलोचना की कसौटी समझते हैं।

'कला कला के लिए' के मानने वालों में 'नियाज' फतेहपुरी हैं और उनकी शालोचना में अधिकतर यही रग मिलता है।

आगरा कालिज के श्रुतपूर्व प्रोफेसर हामिद हसन फ़ाटिरी पुरानी परम्परा के समर्थक अधिक हैं। उनके विचार से साहित्य में नये अनुभव अधिकतर अन्वये नहीं। वह उस साहित्य को भी अच्छी दृष्टि से नहीं देखते जो साहित्य के लिए ही हो। उनकी राय में साहित्य में सुन्दरता (Aesthetics) का महान् स्थान है और शायर ना कमाल यही है कि वह ऐसे ठीक और उचित शब्द अपनी कविता में लाए कि उसकी कविता सुन्दर हो। शायर क्या बात कहवा है इसका महत्त्व उनके निष्कर्ष अधिक नहीं।

मौलाना सुलेमान नदवी और अन्दुल माजिद दरियावादी भी उर्दू-साहित्य के अनुशीलन

और आलोचना में रचि रखते हैं। इन लोगों पर धार्मिक साहित्य का अधिक प्रभाव है और उर्दू में ज्यादा काम इनका धर्म शास्त्र ही से सम्बन्धित है।

इन लिखने वालों के साथ-साथ आलोचकों का एक ऐसा वर्ग था जो पश्चिम से प्रत्यक्ष प्रभाव ग्रहण कर रहा था। इन लोगों ने अपनातून से लेकर बाट तक के पाश्चात्य आलोचकों के सिद्धान्तों का उर्दू में अनुवाद किया और साथ ही कुछ अपने विचार भी प्रकट किये। फिर उन भागों से प्रभाव लेकर इन्होंने जो आलोचना लिखी उसका रंग उन लेखकों से भिन्न है जिनके सम्बन्ध में हम ऊपर लिख चुके हैं।

दैराबाद के डॉक्टर महीउद्दीन 'जोर' ने आठ टम किताबें प्रस्तुत की हैं, जिनमें हमारे विचार से 'रूहे तन्कीद' सबसे महत्त्वपूर्ण है। इसमें उन्होंने जो अध्याग बनाये हैं उनमें इस पुस्तक का अनुमान हो जायगा। वह है आलोचना की नियोजना, उसका उद्देश्य, आलोचना की परिभाषा, उसकी आवश्यकता, साहित्य से उसका सम्बन्ध, उसका जन्म आदि। इसके बाद पाश्चात्य साहित्य में प्रारम्भ से लेकर मैथ्यू आर्नल्ड तक के आलोचनात्मक विचारों की विवेचना की गई है।

डॉक्टर 'जोर' ने लिखा है कि आलोचना को लोग हर जगह सी बेटुकी बात की पकड़ और पुराई खोजना समझते हैं, जो गलत है। यह उस कला का नाम है जिसमें खरे और खोटे को परखा जाता है और किसी चीज की अच्छाइयों तथा बुराइयों दोनों का विवेचन करके उसका ठीक स्थान बताया जाता है। उन्होंने आलोचना की इस बहस में अनातोले फ्रान्स, स्विनबर्न, माल्टर रानी, एल-बाम्प आदि के विचार बयान किये हैं। डॉक्टर 'जोर' के अपने विचार तो कम ही हैं; उन्होंने अग्रेजी की किताबों को सामने रखकर उनके बयानों को अपने शब्दों में दोहरा दिया है। 'रूहे तन्कीद' में बहुत से पाश्चात्य समीक्षकों के विचारों का वर्णन किया गया है और इसके कारण यह किताब कुछ उलझ सी गई है। इसमें गहराई, चिन्तन और उपलब्धि की कमी है।

डॉक्टर 'जोर' ने 'रूहे तन्कीद' १९२७ में लिखी थी। इसके बाद उन्होंने अपनी और किताबें भी प्रकाशित कीं, जिनमें इन्हीं नियमों को सामने रखकर उर्दू की कुछ किताबों पर आलोचना लिखी गई है। इन किताबों की आलोचना नियमों के प्रतिबन्ध के कारण यादिक होकर रह गई है।

डॉक्टर 'जोर' के बाद हामिदुल्लाह 'अफसर' ने भी 'नवदुल अदब' के नाम से समीक्षात्मक नियमों पर एक पुस्तक लिखी। इस किताब के प्रारम्भ में बड़े लम्बे लम्बे निराद किये गए हैं, लेकिन वास्तव में इसका अधिकतर भाग हब्बन के 'Introduction to the Study of Literature' और बर्ष फोल्ड के 'Judgement in Literature' के भिन्न-भिन्न भागों का अनुवाद या साराण है।

दैराबाद के प्रोफेसर अब्दुल ब़ादिर 'सहसी' के लेखों में भी पाश्चात्य प्रभाव पाया जाता है। उन्होंने अलग से आलोचना पर तो कोई किताब नहीं लिखी लेकिन उनकी पुस्तक 'जदीद उर्दू शायरी' (१९२८) के प्रारम्भ में नियोजित समीक्षा के सिद्धान्तों की विवेचना है। इसके अतिरिक्त भी उनकी तीन किताबों में उनके भाव मिलते हैं। इन विचारों में पश्चिम का प्रभाव अधिक मिलता है। उन्होंने उर्दू में क्या साहित्य से सम्बन्धित आलोचना प्रस्तुत की और इसी क्रम में यूरोप के आलोचकों के विचार प्रस्तुत किये, नहीं तो और लोग तो अब तक केवल कविता

हो की चर्चा करते थे।

उर्दू साहित्य का इतिहास लिखने वालों का भी एक ढल है। इसमें कुल तो पुराने लोग हैं, जिन्होंने 'आघे इयात' को सामने रखकर केवल उसरी नकल उतारी है। ऐसे लोगों में 'शुले राना' के लेखक अब्दुल हई, 'सैफल मुसन्निफ़ीन' के लेखक मुहम्मद यहया और 'शैफल-हिन्द' के लेखक अब्दुस्सलाम हैं। अब्दुल हई का आलोचना से कोई सम्बन्ध नहीं। हाँ, अब्दुस्सलाम पुराने ढग से आलोचना करते हैं और कवियों के अन्धे बुरे दोनों परलू दिखाते हैं। इन लोगों से अलग रामबाबू सक्सेना, एजाज हुसैन, नसीरुद्दीन हाशिमि, आगा मुहम्मद-बाकर, सय्यद मुहम्मद आदि हैं, जिन्होंने या तो पूरे साहित्य का या किसी विशेष काल का इतिहास लिखा है और इसमें नये तथा पुराने नियमों को मिला दिया है। ये लोग एक एक युग को लेकर उस समय के कवियों का हाल तथा उन पर आलोचना लिखते हैं और उसमें उन कवियों अथवा लेखकों की विशेषताएँ बयान करते हैं जिनसे उनके पद का अनुमान हो जाता है। मगर उर्दू साहित्य के आघे दर्जन इतिहास होते हुए भी यह अमोजी की पुस्तकों से घटिया हैं और इस क्षेत्र में अभी उन्नति की अधिक आवश्यकता है।



आदि-आदि दर्जनों वादों का हिन्दी में तूफान उठ उड़ा हुआ। हिन्दी के लेखक और आलोचक दोनों ही समान रूप से इसके लिए उत्तरदायी रहे। इतने सभी 'वाद' हिन्दी में अचानक कहीं ऊपर से आ उनके और यह सभी 'स्कूल' ऐतिहासिक परम्परा में अपनी स्थायी जगह बना सके, यह सोचना भूल है। सारे 'वादों' के बवडर में केवल एक बात स्पष्ट रही कि इन वर्षों में हिन्दी-कविता को विविध तरीकों से बदलने का अथक प्रयत्न किया गया है। ये 'वाद' असंलिप्त में और कुछ नहीं हैं बल्कि जितने नये त्रिपत्तियों को जितने नये तरीकों से लिखा गया और काव्य के विविध पक्षों पर जितने प्रयोग किये गए सबको एक न एक नये वाद की संज्ञा दे दी गई। टरेक नई चीज को हिन्दी में 'वाद' कह देने का चलन-सा हो चुका है, 'छायावाद' के नाम से होकर आज तक के वादों में यही मनोवृत्ति काम करती रही है। फिर इधर का जमाना तो और भी नारों तथा झुरतदारों का रहा है। धीरे-धीरे नई कविता को गुटों में बाँट दिया गया और उस पर तरह तरह के लेखित चिन्तक दिये गए। कविता को नये रूप में ढाँचने के लिए जो प्रयत्न और प्रयोग आरम्भिक अवस्था में मुक्त स्वेच्छा से किये गए थे उन्हें बाद में जबरन अलग अलग कटघरों में खड़ा करने की कोशिश की जाने लगी। गिने-बुने वैयक्तिक प्रयत्न जितने व्यापक और सामूहिक होते गए उतनी ही गुटों की गिनती बढ़ती चली गई। लेखन परिवर्तन इतनी तेजी से होते जा रहे थे कि इन दिनों में नई कविता को समेटे रहना आसान नहीं था। इसलिए कुछ ही दिनों के बाद यह कृत्रिम सीमाएँ षट करने लगीं और नई कविता फूटकर चारों तरफ फैलने लगी। आज नई कविता की यही स्थिति है कि यह गुटों की सीमाओं से छिन्न-छिन्नकर फैल रही है, उसकी चाराएँ आपस में मिल रही हैं, और एकचरणी बौध दृष्टकर महान् शक्ति से एकसार बहने का एक पास आता जा रहा है।

छायावाद-काल के बाद से अब तक के सारे प्रयत्न और परिवर्तन तीन-चार मुख्य विभागों में खलकर देखे जा सकते हैं। पहला वर्ग उन सभी रचनाओं का हो सकता है जिनमें विशेष रूप से नये सामाजिक यथार्थों को एकट्ठने का आग्रह रहा है, और जिनका मुख्य प्रेरणा-स्रोत देश-विदेश की सामाजिक, राजनीतिक और आर्थिक परिस्थितियों तथा तत्कालित वर्ग संघर्ष हैं। इस विभाग में हम उन रचनाओं को भी ले सकते हैं जिनमें उपरोक्त प्रेरणा के विभिन्न रूपान्तर वैयक्तिक और सामूहिक दोनों ही ढंग से प्राप्त होते हैं।

दूसरा विभाग उन रचनाओं का है जिनका प्रेरणा-स्रोत व्यक्तिगत परिस्थितियों से उत्पन्न मानसिक अन्तर्द्वन्द्व है, और जिनकी मुख्य ध्वज रोमानी अस्तोप, अनास्था, द्विधा, सन्देह और सामाजिक अस्त्यथा की 'वैसिध' स्वीकृति रही है। इन रचनाओं का केन्द्र व्यक्तिमूलक रहा है और इसीलिए इन रचनाओं में व्यक्ति संघर्ष की अधिकतर मूलक दिशाई देती है। यह इस बात का सबूत है कि आज के युग का व्यक्तित्व खण्डित है और जो कवि उस संडितावस्था से ऊपर उठने में विवश होते हैं या उठना नहीं चाहते, या उस अवस्था को स्वीकार किये रहना चाहते हैं जो उनके सामाजिक सम्बन्ध-विशेष और स्थिति-विशेष को निर्धारित करती है, या उनकी तत्कालीन स्थिति को सुरक्षित रखती है, ऐसे कवियों का व्यक्तित्व भी समाजो-मुखी न होकर वैयक्तिक और एकांतिक हो गया है। इस वर्ग के कवि यद्यपि विशिष्ट समाजवादिता और वर्ग-संघर्ष की सीधी अभिव्यक्ति का विरोध करते प्रतीत होते हैं फिर भी अपने को प्रत्यक्षतः सामाजिकता का विरोधी नहीं कहते।

तीसरा विभाग उन रचनाओं का है जिनमें परिस्थिति-जन्य असन्तोष और उदासी है, जीवन संघर्ष के कारण यकाज, हार और पस्ती भी अक्सर झलकती है। लेकिन फिर भी सामाजिक चेतना पर्याप्त मात्रा में मिलती है। इन कविताओं में जीवन के रस और रंग के प्रति मोह दिखाई देता है, इसीलिए इन्सानी जीवन के मन्थन में विश्वास भी। ऐसी रचनाओं में एक विशेष प्रकार का समन्वय नजर आता है जो इस बात का प्रमाण है कि मानवता में गहरा विश्वास रखने वाले ये कवि मौजूदा परिस्थितियों के विरोधी तत्वों के बीच समाधान पाने का यत्न कर रहे हैं।

चौथे विभाग में वे सदाजात रचनाएँ आती हैं जिनमें कवि या तो वारों और संघर्ष-रत विचार-धाराओं से अछूता रहने के प्रयत्न में रोमानी गीतप्रकृता की पृष्ठभूमि पर लोकप्रिय (पापुलर) चीजें लिखने का प्रयास करते रहे हैं या ताजगी लाने के लिए प्रकृति के यथातथ्य चित्रण प्राप्त लैण्डस्केप, जनपदीय शब्दावली, बोल-चाल की भाषा के प्रयोग और लोक-गीतों के प्रकारों की आंगीकार करके नई कविता में स्थानीय रंग भर रहे हैं। ये कवि परिस्थितियों की कड़वा से आँसू मिलाते हुए कुछ घबराते प्रतीत होते हैं इसीलिए या तो 'नेचर' की रंगीनी की तरफ मुड़ते हैं, ऋतुओं के रसमय परिवर्तनों में नये ढंग और शैली से मन रमाते हैं या यथायं के पास पहुँचने की कोशिश में जननों के रम्य, विराद और 'डिटेल्' से भरे चित्र आँकते हैं। 'डिटेल्' देने से ही उनके यथार्थ-बोध की तुष्टि हो जाती मान्य पड़ती है, इसलिए वे इस यथातथ्यता से आगे बढ़कर वर्तमान की विविध भावनाओं तथा समस्याओं से अपने हृदय का सम्बन्ध नहीं जोड़ पाते।

नई कविता की ये चारों प्रवृत्तियाँ एक-दूसरे से कहीं न-कहीं निम्न होते हुए भी एक-दूसरे का खुलकर विरोध करती हुई निखले पन्द्रह वर्षों से अग्रसर होती आ रही हैं।

इन्हीं कुछ मुख्य दृष्टियों (प्रयत्न) से आज की चारी नई कविता देखी-समझी जा सकती है। पिछले पन्द्रह वर्षों में इन विभागों के अन्तर्गत विषय-वस्तु और रूप-विधान दोनों ही प्रकार के नये प्रयत्न और प्रयोग किये गए हैं। अब तक आलोचकों द्वारा बनाये हुए नई कविता के प्रचलित वर्गीकरण से हम मोटे तौर पर यह समझते रहे हैं कि जो रचनाएँ समाजवादी-मार्क्सवादी दृष्टिकोण के साथ सामाजिक आग्रह लेकर चलती हैं वे सब प्रगतिवादी हैं और जिनमें व्यक्तिगत रोमानी भावना की प्रधानता के साथ रूप-विधान के नये प्रयोग किये गए हैं वे सब या तो रूपवादी और प्रयोगवादी हैं और यदि कुछ नहीं तो कम से कम प्रतिक्रियावादी तो जरूर ही हैं। ऐसा वर्गीकरण सृष्टिपूर्ण और आमक है।

स्पष्ट है कि इस प्रकार की दृष्टि से नई कविता का सही-सही मूल्यांकन नहीं हो सकता, क्योंकि संक्रान्ति-काल में विशेष रूप से जब कि समाज नये परिवर्तनों के बीच से गुजर रहा होता है तब अधिकांश विचार-धाराएँ एक-दूसरे में मिल-गुँथकर, एक-दूसरे से कमो-बेश प्रभावित होकर चलती रहती हैं। इन धाराओं के विभिन्न रूप और गुण जरूर होते हैं लेकिन वे सब की-सब पुरानी धारा के ही विरोध में उठती और आगे बढ़ती हैं, इसलिए पुराने और नये के दो पुरुष तथा निपरीत धुनों के बीच दर्बनों नये तत्त्व विभिन्न होते हुए भी एक अस्पष्ट और मिली-जुली गति से चलते रहते हैं। परिणामतः उन सब तत्त्वों को निश्चयात्मक रूप से अलग-अलग बाँटकर देखना न किर्त गलत है बल्कि एतरे से भरा हुआ है, क्योंकि इन्हीं विभिन्न तत्त्वों के सामंशिक



से नई विचार-धारा का रूप आगे चलकर संगठित और व्यवस्थित होता है। जब वे में हों या अभी अंकुरित ही हो रहे हों तब उन्हें बार्दों के छोटे-छोटे घों में बाँटकर बाँधे स्वर नहीं है। इस बीच वाली 'फ्लूइड' (fluid) अवस्था की धाराओं के जो तत्त्व जन-स के लिए स्वस्थ और नल्यासकारी नहीं होते तथा असल जीवन से जिनका लगाव कम होता, वे कमजोर पड़ते जाते हैं और धीरे-धीरे मुख्य धृन्त से छूटते जाते हैं। और चूँकि विचार-धाराएँ प्रत्यक्ष दिखाई देने वाली स्थूल चीजों की तरह नहीं होतीं इसलिए कमजोर तत्त्व काफी समय तक अटक रहे हैं। वे एनदम टूटकर न तो गिरते ही हैं न काम ही आते, बल्कि पीले पते की तरह मुख्य धृन्त के साथ हिलगे हुए चलते रहते हैं। समय और परिस्थितियों के शक्तिशाली दबाव के कारण उनका गिरकर मिथीन हो जाना अवश्यम्भावी होता है। केवल यही तत्त्व बाकी रह जाते हैं जो उन दोनों के अत्रुकूल होते हैं। ऐसे सभी तत्त्व भिन्न विचार दिशाओं से आकर टुकड़े होते जाते हैं और अन्ततः एक स्पष्ट, शक्तिशाली और जीवन्त विचार-धारा को सामने लाते हैं जो ठिकाण होती है और स्थायी रूप से आगे की प्रक्रियाओं पर अक्षर डाल सकती है।

नई कविता के आलोचकों और प्रत्यालोचकों ने अब तक काफी संकीर्णता से काव्य की नई प्रवृत्तियों की बीचा परखा है और दुनिया के सामने प्रकृत रूप के बजाय विकृत रूप को उभारा है। सन् चालीस से छियालीस के बीच समाजोन्मुखी काव्य प्रवृत्ति का स्वरूप स्पष्ट हुआ, जो नई कविता में प्रगतिवाद के नाम से प्रतिष्ठित हुई। धीरे धीरे दूसरी और 'प्रयोगवादी' कहलाने वाली प्रवृत्ति स्पष्टतया प्रलग होकर सामने आई। उसके बाद दोनों प्रवृत्तियों की ओर से आलोचना का एक समूचा युद्ध नई कविता की दिशा, स्वरूप, उद्देश्य, प्रतिपाद्य विषय-वस्तु, काव्यगत मूल्य, मान्यताओं, समात्मक सम्बन्ध, यहाँ तक कि कवि बर्ण, उपकरण और शब्दों के प्रयोगों तक चल पडा।

इन दोनों ही पक्षों के कवि और आलोचक बड़े जोर-शोर और विस्तार के साथ दूसरे पक्ष यानी असलियत में दूसरे प्रकार की रचनाओं के रेशे रेशे उधेडकर, अपने तर्कों के समर्थन और सवृत्त में उन रचनाओं से सम्बन्धित या असम्बन्धित चीजें निकालकर यह बताने की कोशिश करते रहे हैं कि दूसरे पक्ष की चीज बिलकुल गलत, अस्वस्थ और अकल्याणकारी है। इसलिए दोनों के मत में ऐसी चीजें लिलमर दूसरा पक्ष हिन्दी कविता की पीछे हटा रहा है, युग-सत्य का विरोध कर रहा है, साहित्य का अहित कर रहा है, स्वंसात्मक अराबकता फैला रहा है, गलत वैचारिक रास्ता दिखा रहा है और समाज को बरबाद कर रहा है। बड़े-बड़े तर्क प्रत्येक के समर्थन में पेश किये गए हैं। दोनों युद्ध-रत पक्षों के बीच नई कविता के जो अन्य दो विभाग हमने अभी इंगित किये वे सक्रिय रूप से लडाईं में भाग न लेते हुए भी दूसरे रूप में इनसे सम्बन्धित रहे हैं। इन विभागों की रचनाओं को भी उपरोक्त तर्क-युद्ध में अक्सर शामिल किया जाता रहा है। जीवन के रस रस से मोह रखने वाले, पर साथ ही इसानी मविष्य में विश्वास रखने वाले कवियों को कभी इस पाली में और कभी उस पाली में खींच लिया जाता है। यदि रचन्य में मानवता और इंसानी मविष्य की अधिक खूँज हुई तो उसे प्रगतिवादी खेमा अपना कहने लगता है और कभी जब रचना में जीवन का रस और रग बढ गया, 'इंसान' और 'मानवता' कुछ कम हो गई तो वह प्रयोगवादी शिविर में घसीट लिया जाता है। यही हाल चौथे विभाग का भी रहा है। जहाँ बोल-चाल की माया में सीधे, सन्धे और खरे विचारों की मन्क हुई या गोंकों के जीवन का

कुछ अधिक यथार्थ वर्णन हुआ तो वह पहले खेमे की चीज कही गई और जहाँ रम्य लैंडस्केप-भर रह गया अथवा लोक गीतों जैसा रोमानी रंग क्वादा उभर आया वहाँ दूसरे तम्बू में वह आ गई।

लेकिन किनारे पर खड़े होकर बारीकी से देखने वाले को यह समझते देर नहीं लगेगी कि दोनों धोर से अपने को सच्चा और दूसरे को झूठा या गलत साबित करने का अथक प्रयत्न कोई बहुत रचनात्मक या कल्याणकारी नहीं हुआ। पिछले सात आठ साल का यह आपसी तर्क युद्ध और एक दूसरे को नीचा दिखाने का यत्न नई कविता को लगभग आत्मरोष के खतरनाक रूपांतर ले आया था। आप चाहे कितनी रोमें में हों पर यदि आपको इस आन्दोलन प्लावन का सही-सही अन्दाजा लगाना है और अच्युत मूल्यांकन करना है तो थोड़ी देर को इस आलोचन से अपने को अलग करना होगा, थोड़ा ऊपर उठकर सर्वश, उसे देखना होगा। इस नजर से यदि हम देखें, तो पाएँगे कि यद्यपि कठिन विरोध पाकर कोई भी चीज क्वादा मजबूती से पनपती, बढती और फैलती है, पर हमारी नई कविता में ऐसा पूर्णतया नहीं हो पाया। यह फैली तो जरूर पर मजबूती से नहीं, उस खान और गरिमा से नहीं जैसा कि उसे सन्धुच बढना, फैलना चाहिए था। पिछले पन्द्रह सालों के बीच हमने कोई महान् कविता का निर्माण कर लिया हो या उसका स्रपात ही किया हो ऐसा कुछ नहीं हो सका। इसका कारण आपस का सैद्धांतिक विरोध नहीं है, क्योंकि ऐसा विरोध कल्याणकर भी हो सकता है, बल्कि वह प्रवृत्ति है जो टोड काव्य निर्माण छोड़कर अपने मत-प्रचार के लिए स्पष्टीकरण करते करते कुत्ता घसीटन में लग गई और लगभग वहीं लगी रह गई। शायद यही कारण है कि इस समय हिन्दी में नई कविता के आलोचक सख्या में अधिक हैं बनिश्चत टोड रचयिताओं के। इस कथन का अर्थ यह नहीं है कि कठिनी नई वस्तु या विचार धारा के बिपय में स्वस्वीकरण, निश्लेषण और मूल्यांकन किया ही नहीं जाना चाहिए, अथवा यह कि हमारी नई कविता पर जहाँ भी जो कुछ आलोचना के रूप में लिखा गया है वह सब रेसर था और वैसा होना ही नहीं चाहिए था। इस बात से कोई हन्कार नहीं कर सकता कि नई चीज का पूरी तरह स्वस्वीकरण होना ही चाहिए ताकि हम उसके स्वरूप की मनी मीति समझकर उसे उतना पूरा अनाएँ, जितना स्वस्थ और श्रेयस्कर है बाकी जो नहीं है उसको त्याग दें। नये रास्ते की उचित और अनुचित धारों से हम परिचित रहें, उसके खड्ड खाइयों को देख समझकर पैर बढाएँ। लेकिन नई कविता पर पिछली समस्त आलोचना की व्यापक दृष्टि से समझा करते हुए हम पाते हैं कि कविता के भविष्य में कोई विश्वास या गहरी आशा दिलाने और हाल के उदने वाले कवियों को स्पष्ट दिशा निर्देशन के बदले उसने प्रगति और प्रयोग का एक विचित्र गोरपधन्वा सामने खडा कर दिया। इसका स्रूत यह है कि उठती हुई स्रजात पीढी फिर से कल्गनिक रोमान और सुसवाद की श्रोर मुफ्ती दिखाई दे रही है। पत्र पत्रिकाओं में अग्रेय पिन प्रकाशित होने वाली नये कवियों की कोई भी रचना उडाकर यह बात साफ तौर से देखी जा सकती है। इन बिलकुल ही नये कवियों के कुछ पहले वाले कवि भी, जो अब धीरे धीरे अपना स्थान बनाते जा रहे हैं अधिकांश गहरी अनास्था से प्राकात नजर आते हैं। माना कि इस अनास्था के पीछे बड़े सामाजिक कारण हैं, फिर भी यह बात श्रोंकों की श्रोट नहीं की जा सकती कि पिछली सारी आलोचना ने स्पष्ट 'नेतृत्वं' देकर अनास्था कम करने की अथक कोशिश नहीं की। सकुचित आलोचना प्रत्यालोचना में ही वह लगी रही। साराशतः

सामाजिक और साहित्यिक दोनों परिस्थितियों का यह परिणाम हुआ कि उतर छायावाद-काल के जो कवि सामाजिक यथार्थ की ओर तेजी से बढ़कर आये थे वे मिटने लगे, प्रगति प्रयोग के सन्धि-काल वाले अधिकांश कवि बुझ गए और नई पीढ़ी के अधिकतर कवि दुःखवाद, अनास्था तथा पलायनवाद के शिद्धार होने लगे। एक ओर सामाजिक समस्याएँ प्रश्न चिह्न बनी रहीं, दूसरी ओर साहित्यिक विवादों ने सही दिशा संकट देने के स्थान पर तत्कालीन वैचारिक गतिरोध उत्पन्न कर दिया। सैद्धान्तिक विरोध का जो दूसरा स्वतंत्र तरीका हो सकता था, जिसमें दोनों प्रकार की कविताओं के मेहनत और विस्तार से गुणागुण देखे जाते, एक एक कवि को लेकर उसकी पूरी तरह छान बीन की जाती या कि दोनों पक्ष अपनी अपनी पुष्टि के निमित्त अपने-अपने ढंग का उत्कृष्ट और महान् साहित्य सोचना शुरू करते और सबूत में पेश करते। वह तरीका छोड़ दिया गया। उसे दोनों ही पक्ष भूल गए। यदि वह तरीका अपनाया गया होता तो हम अब तक नई महान् कविता और दो चार नये महान् आगों की नाँव छोड़कर उसमें ईंट भर चुके होते।

यह कठिन काम अभी जारी है, जिसे हमें उन तोड़कर करना है। अभी तो पन्द्रह साल में जमीन की पूरी खुदाई हो नहीं हुई, जिस पर नई कविता की विराट् खेती क्षितिज से क्षितिज तक लहलहाती उठेगी। अभी तो जमीन ही सँवरनी बाकी है। पन्द्रह साल पहले हम एक साथ गेंती-हुदाल लेकर काग्य भूमि को नये सिरे से जोड़ने लड़े हुए थे। खुदाई शुरू करते ही बीच में इस बात पर अटकने लगे कि जमीन किसकी रहेगी और फसल किसकी उगेगी। जरा मेहनत करते, भूमि की एवसार बनाते, शक्तिशाली बीज डालते और फसल उगने तक प्रतीक्षा करते, फिर जब वह उगती तब प्रत्यक्ष हो जाता कि कौन-से बीज उगे, कौन-से मिट्टी में मिल गए। समय अपने ऐतिहासिक विकास के चपेटों से कमजोर बीजों की खुद खत्म कर देता, शक्तिशाली और कल्याणकारी बीज ही उगते। हाँ, उस तरह के मजबूत बीज डालते जाना हमारा उत्तर-दायित्व था। इसलिए अब कम से कम इतना ही साथ बैठकर देख लिया जाय कि हमने जो कुछ अब तक भला बुरा किया उपजा नबीजा क्या है और उसमें भविष्य के लिए कुछ रास्ता नज़र आता है या नहीं। आज ऐसे मूल्यांकन के लिए सही वातावरण भी उपस्थित हो गया है। दलीय आलोचना समाप्त अब करीब करीब नहीं के बराबर रह गया है। दोनों ही पक्ष या तो यह समझ चुके हैं कि जितने तीर छोड़े जा सकते थे वह छोड़ दिये गए और अब कुछ नया कहने की नहीं रहा या फिर यक़िन अपनी गलती समझ रहे हैं या यों कहना चाहिए कि परिस्थितियों के ऐतिहासिक विकास और दबाव के कारण वह एक दूसरे से स्वतः आकर्षित होकर, अन्यमनस्क होते हुए भी, एक दूसरे के कमजोर-निष्ठ आते प्रतीत होते हैं। इतना अवश्य है कि जहाँ इस तरह सुद ने एक तात्कालिक गतिरोध पैदा किया वहाँ विचारों का मन्यन भी खूब किया। कम से-कम चेतन और तटस्थ कृतिचारों का उससे भला ही हुआ, क्योंकि विपक्षी दल की काट करने के लिए जितने ही अधिक विस्तार से तर्क दिये गए उतनी ही खुद उस पक्ष की असतियत खुली, उसके स्वरूप पर से ऊपरी घूँघट हटे, उसके लक्ष्य और उद्देश्य ज्ञात हुए, साथ ही उन दोनों के मर्म-स्थल और कमजोरियों तथा अब तक के अज्ञात और सम्भावित गहरे नज़र के सामने आ गए। इस पिछले मन्यन से आज जो स्थिति पैदा हुई है वह एक सन्तुलित और यथातय मूल्यांकन के लिए अनुकूल है, और आज ही वह पडाव आया है जिस बिन्दु पर खड़े होकर हम अपनी सारी सम्भावनाओं को समझने हुए आगे देख सकते हैं, भविष्य में भौंक सकते हैं।

: २ :

नई कविता के प्रादुर्भाव में कौन-कौन से कारण थे इस पर अब तक आलोचक काफी विचार कर चुके हैं। आज इसे सभी स्वीकार करते हैं कि नई कविता छायावाद के काल्पनिक रोमान, व्यक्तिवादी निराशा और आध्यात्मिक पलायन की प्रतिक्रिया बनकर आई थी। सन् तीस से पैंतीस तक जो सामाजिक, राजनीतिक और वैचारिक परिवर्तन हमारे देश के क्षितिज पर उदित हो रहे थे उन्हें यहाँ ध्यान में रखना आवश्यक है। साम्राज्यवाद के प्रति विरोध और विद्रोह का रूप सुधार और क्रांति के दो मिन विन्दुओं का एक समन्वय लेकर शुरू हुआ था। सामाजिक जेतना को व्यापक रूप से जाग्रत करके भी वह उन प्रश्नों का उस समय तक कोई हल नहीं दे पाया था। राष्ट्रीय आजादी का अहिंसात्मक आन्दोलन अभी सफल नहीं हुआ था और छायावाद की भीषण दमन ने अपना क्रुद्ध फन कुल और फैना दिया था। संसार-व्यापी मन्दी और आर्थिक सन्क्रान्ति से बड़े बड़े देशों की चूल ढीली हो रही थी। बेकारी ने दुनिया को दण्डे चलाया, बड़े-बड़े शिक्षकों को नौकरी तथा व्यवसाय मिनना दूर था। प्रेसुएट और पोस्ट प्रेसुएट पन्चीस-तीस बयें माहवार की नौकरी टूटते फिरते थे और वह भी मिलती न थी। आर्थिक सन्क्रान्ति से फारखाने चौपट हो गए, औद्योगिक हडतालें हुईं और देशी पूँजीपति राष्ट्रीय आन्दोलन से तटस्थ होने लगे। उस स्थिति ने समाज में एक भयानक निराशा फैना दी। साहित्य में उसके परिणामस्वरूप घोर सुदंती, पस्ती, पराजय, भ्रम, मृत्यु-उत्पावना, रूप्य रोमान, क्षयप्रस्त कुपडा और अहवाद की कालिमा छा गई। उत्तर छायावाद-काल में इसी 'डिडेन्स' के प्रत्यक्ष दर्शन हमें होते हैं। 'बच्चन', नरेन्द्र और 'अंचल' की तत्कालीन रचनाएँ इसका प्रमाण हैं। रोमानी विद्रोह के कवि और अधिक तेजी से आत्मचिन्तन, अस्थात्म तथा दर्शन की ओर मुड़ गए थे। 'नवीन'-जैसे विद्रोह के कवि "आज लड्ग की घार कुण्डिता, है पाली त्प्यीर हुआ, बिजय पताका मुकी हुई है, लषय-अष्ट यह तीर हुआ" लिखने पर विवश हो गए थे। राष्ट्रवादी कवि भारत के प्राचीन इतिहास के गौरव की याद करते वर्तमान काल की दुर्दशा पर श्लिष पहा रहे थे। 'दिनकर' की सन् पैतालीस में प्रकाशित 'रेणुका' में यही राहाकार उतरा था।

लेकिन उत्तर छायावाद-काल की इस पस्ती और पराजय के साथ ही एक दूसरी विचार-धारा का उदय होना आरम्भ हो गया। देश की आर्थिक और राजनीतिक असुरस्था में अन्तर्निहित अन्तर्द्वन्द्व अब स्पष्टतर होते जा रहे थे। देशी पूँजीवाद ने अपनी बड़े बमा ली थी और साम्राज्यवाद तथा सामन्तवाद से उग्रका गटकचन हो रहा था। धीरे-धीरे राजनीति में समाजवादी विचार-धारा बनने लगी और सन् चौतीस में कांग्रेस-समाजवादी दल की स्थापना हुई। साहित्य में भी इस नवीन सामाजिक दृष्टिकोण का असर पडा। इसके साथ ही रवीन्द्रनाथ के प्रभाव से जिस मानवतावादी दार्शनिकता, सामाजिक न्याय, विशु-प्रेम, अन्तर्राष्ट्रीयता, पूर्व-पश्चिम के अध्यात्म और मोतिष्ठता के समन्वय का वातावरण वैचारिक जगत् में फैना था उसे लेकर कुल कवि आगे बढ़े। समाजवाद ने सामाजिक न्याय का एक नया रास्ता दिखाया था, दूसरी तरफ मानवावाद ने रुटिपस्त मानव आत्मा के संस्रार का। इन्हीं दोनों का मानवतावादी आधार लेकर ओ सुमित्रानन्दन पन्त ने छायावादी विरय-वस्तु छोड़कर 'सुगन्त' की रचना की और नवमानव का प्रथम अभिनन्दन किया। 'सुगन्त' की रचनाओं में इस मानवतावादी समन्वय का रूप स्पष्ट देखने को मिलता है।

‘युगान्त’ की रचनाएँ सन् चौतीस से छतीस के बीच की हैं। पुस्तक का प्रकाशन सन् छतीस में हुआ था। उसके बाद पन्तजी की ‘युगवाणी’ में संग्रहीत रचनाएँ सन् सैंतीस-अड़तीस के बीच पत्रों में प्रकाशित हुईं, विशेष रूप से ‘रूपाम’ में, जिसका जिक्र हम आगे चलकर करेंगे। ‘युगवाणी’ सन् उन्तालीस में प्रकाशित हुई थी। इसमें पन्तजी के अनुसार युग के गद्य को वाणी देने का प्रयत्न किया गया था। जिस ‘युग की मनोवृत्ति’ के मिलने का समेत पन्तजी ने इसकी भूमिका में किया था वह इसमें एक विशिष्ट रूप में देखने को मिलती है। ‘युगवाणी’ में नरमानवता, साम्राज्यवाद, घनरति, मध्यमर्ग, कृपक, भ्रमजीवी, मार्क्स आदि विषयों के साथ समाजवाद-माघीवादी दृष्टिकोण का समन्वय नजर आता है। नई कविता की समाजोग्मुरो धारा, जो आगे चलकर प्रगतिवाद कहलाई, उसके प्रथम सोपान में ‘युगवाणी’ का प्रमुख स्थान स्वीकार किया जाना चाहिए।

नये परिवर्तन के प्रथम चरण में इस प्रकार मानवतावाद का तत्त्व सबसे पहले आया जो कहीं मार्क्स के समाजवाद की ओर उन्मुख था, कहीं सीधा प्रकृतवादी यथार्थ की ओर। सन् चौतीस से उन्तालीस के बीच कितने ही अन्य कवियों में यह नवीन मानवतावाद दृष्टिकोण होता है। ऐसे कवियों में ‘निराला’, ‘नवीन’, ‘दिनकर’, भगवतीचरण वर्मा और तियारामशरण शुभ विशेष रूप से उल्लेखनीय हैं। इनमें ‘निराला’ का स्थान मिन है, क्योंकि उनका छायावादकालीन रुढ़ियों से विद्रोह अब अर्थ और विद्रूप में बदल रहा था। राष्ट्रवादी विचार के कवियों में मानवतावाद आश्रय से उठकर सामने आया था यद्यपि तबमें पुगना व्यक्ति-विद्रोह भी मौजूद था :

नवीन :

लपक चाटते जूड़े पत्ते  
जिस दिन मैंने देखा भर को  
उस दिन सोचा क्यों न लगा दूँ  
आग आग इस दुनिया भर को  
—‘झूठे पत्ते’

दिनकर :

गिरे विभव का दर्पं चूर्ण हो  
सारे आग इस आदम्बर में  
वैभव के उच्चाभिमान से  
अहंकार के उच्च शिखर में  
स्वामिन् अंधक आग बुला दे  
जले पाप जग का तण भर में  
—‘ताड़व’

भगवतीचरण वर्मा :

उस ओर चिचिज के कुछ आगे  
कुछ पाँच कोस की दूरी पर  
भू की छाती पर फोड़ों से  
हैं उठे हुए कुछ कच्चे घर

पशु बनकर नर बिस रहे जहाँ  
नारियों जन रही है गुलाम  
देदा होना फिर भर जाना  
यह है लोगों का एक कास ।

—‘मैंसापाड़ी’

भगवतीचरण वर्मा ने जीवन की असफलता और गि-यारामचरण्य युग ने दलित वर्ग की कल्याण का निर उपस्थित किया था ।

इस प्रकार हम देखते हैं कि छायावाद की अध्यात्मपरक और राष्ट्रवादी दोनों प्रवृत्तियों मानवतावाद की ओर इस काल में उन्मुख हो गई थीं । तीसरी प्रवृत्ति स्वच्छन्दता और स्व-विद्रोह की थी जिसके परिणामस्वरूप माध्यम और प्रकारों में उचल पुचल की गई थी और जिसका प्रतिनिधित्व ‘निराला’ भी करते थे । सन् पैंतीस के बाद ही उनकी कविताओं में नये परि-वर्तन के धक्के लग रहे थे । छन्द, उपमान आदि के अपने-प्राये प्रयोगों में ‘निराला’ भी नवीन आशय लाने का प्रयत्न कर रहे थे, यद्यपि वे समाजवादी वर्ग भावना तथा यथार्थवाद को स्वीकार करने में अपने को छत्रमर्ध पाते थे । प्रस्तुत पक्तियों के लेखक की प्रथम कविता पुस्तक ‘मंजीर’ ( रचना काल १९१४-३६ ) की भूमिका में उन्होंने सन् चालीस के प्रारम्भ में स्पष्ट लिखा था :

“इस समय गांधीवाद, समाजवाद, प्रगतिवाद और अत्याधुनिकवाद का हिन्दी-साहित्य में लूफान उठा हुआ है। काव्य में इसके धक्के तेज़ी से लग रहे हैं। बहुतों का प्रयास है कि कुल छायावादी मकान उड़ गए। मैं ऐसे प्रत्यक्षदर्शियों को पहले भी देख चुका हूँ, इस समय भी देखना हूँ। पहले तो यह कहता हूँ कि जो छायावादी थे उनके मकान थे ही नहीं, फलतः लूफान से कायावादी ही उड़े हैं। उन्हें पहले भी छायावाद का ज्ञान नहीं था। इस समय भी उड़ते फिरने वाली हालत में बेहोशी के कारण नहीं। उदाहरण के लिए पहले जीवन की सार्थकता को लेता हूँ। ‘जीन’ का ‘जीवन’ या ‘जीवन’ दार्शनिक दृष्टि से बहुत छोटी चीज़ है। उसकी प्राप्ति या यत्न की प्रार्थना अशुभा है। छायावाद इसी सत्याश्रय से निर्गत और इसीमें पर्यवसित है।

“इसके बाद धकापेल, वीर भाव की देलगाड़ी चलने लगी, एक से एक बढ़कर कर्कश शब्द, भाव का पता नहीं जो कलम की नोक से निकल गया वही भाव। कला ! जिस तरह भी कहिए कला है। दूसरी तरफ से प्रगतिशील आ गए, गांधीवादी जहाँ नाक सि-कोड़कर दया प्रेम-करखा का पाठ पढ़ा रहे थे वहीं समाजवादी बिना हिचक के टाट उल-टने लगे। देखते देखते हिन्दी-साहित्य में इस तरह काव्य साहित्य में भी थकाल ताएड्य शुरू हो गया।

“हमारे काव्य-साहित्य में जो प्ररन हल होने को हैं वे एक तरह के नहीं। हमारा समाज-वाद भी एक सीमा में ही रूँधा है, क्योंकि देश परवन्न है। समाजवाद लिया जाय तो प्ररन उठता है अध्यात्मवाद को कहाँ जगह मिलेगी ? नगता को प्रथय देते हैं तो देश के सन्त-परिध सामने धाकर रखे हो जाते हैं। नये स्वरों की चीन् अलापी जाती है तो पुराने गाने राग रागिनियों देण देखकर मुस्कराते रहते हैं।”

१. निराला ( ‘मंजीर’ की भूमिका में ) ।

'निराला' जी के इस वक्तव्य से सन् चालीस के आस पास का उनका दृष्टिकोण स्पष्ट हो जाता है। उन दिनों 'निराला' जी का मन 'श्रीडेन' से विशेष प्रभावित था। नया यथार्थ उन्हें भोंडा, कर्कश, नम्र और कलाहीन ज्ञात होता था, यथार्थ जीवन के उत्कर्ष की कामना अज्ञता। नये स्वरो की चीज पर पुरानी राग-रागिनियों का व्यंग्य से मुक्कराना उनकी आगामी कविताओं के व्यंग्य विद्रूप का पूर्वाभास था, लेकिन यथार्थ के प्रति यह उदासीनता बहुत देर न रह सकी। उनकी सामाजिक चेतना इसी व्यंग्य विद्रूप के माध्यम से निःसृत हुई। सन् चालीस में उन्होंने 'कुकुरमुत्ता' लिखा; जिसे उन्होंने निम्न वर्ग के प्रतीक के रूप में देखा था और उच्चवर्ग को गुलाब के रूप में। 'कुकुरमुत्ता' का प्रकाशन सन् ब्यालीस में हुआ। इस काल में उनकी जो व्यंग्यात्मक रचनाएँ हुईं उनमें एक और वर्ग मानवा का छायाभास नजर आता है, दूसरी और नवीन यथार्थ के ऊपर ही बटाक्ष और व्यंग्य भी। इन रचनाओं में यथार्थ का नम्र स्वरूप हमारे सामने आता है। 'गर्म पकड़ी', 'प्रेम संगीत', 'लज्जोहरा', 'एनी और कानी', 'मास्को डावलारज'-जैसी रचनाएँ इसका प्रमाण हैं। इन कविताओं को पढकर ऐसा लगता है जैसे कवि ने यथार्थ का अर्थ मीठापन, फुहड़पन, कुरूपता, नम्रता, कर्कशता समझा है और यथार्थ को पकड़ने के यत्न में उसने यही चित्रित किया है। इसमें कोई लम्बेह नहीं कि कुछ इसी प्रकार की नम्रता, कुरूपता, कर्कशता राष्ट्रीय धारा के कवियों में भी प्रस्तुत सन्धि काल में आई थी और इसी के साथ व्यक्ति-वादी कुण्ड भी सम्मिलित थी।

अन्य कवियों की भाँति 'निराला' का यह अन्तर्द्वन्द्व स्पष्ट है। वह छायावादकालीन व्यक्ति-वादी विद्रोह की भावना ही थी जो एक ओर तो पुरानी परम्पराओं को तोड़-फोड़कर माध्यमों के नये से नये प्रयोग करती थी, दूसरी ओर सामाजिक यथार्थ को पूरी तरह स्वीकार भी नहीं करना चाहती थी। 'पन्त' जी में यह अस्वीकृति भौतिकता का आत्मसंस्कार के साथ समन्वय करने के यत्न में दिखाई देती है, 'निराला' में ऐंद्रियता के आमह और यथार्थ पर बढ़ते हुए व्यंग्य-विद्रूप में। पर दोनों ही में इस आशिक अस्वीकृति के वास्तव मानवतावाद के तत्त्व पराप्त मिलते हैं। सन् उन्तीस तक निराला 'दान', 'एडवर्ड अष्टन', 'तोड़ती पत्थर', 'बन बेजा', 'कुल्ल न हुआ न हो', 'नगिष', 'सुना आसमान', 'ज्ञान की बहू की ओड़िं', 'नयनों के डोरे लाल'-जैसी कविताएँ लिख चुके थे। इन सबमें नवीन युग की झलक दिखाई दे जाती है। सामाजिकता का आचार यहाँ सीधी मानवता है और दीन-दुखियों के प्रति सहानुभूति। सन् इक्कीस में लिखी गई 'मिलवारी' नामक प्रसिद्ध रचना से लेकर 'बहू तोड़ती पत्थर' तक 'निराला' जी में मानवतावादी दृष्टिकोण का प्रमाण मिलता है। परिवर्तन-काल तक आते-आते 'निराला' जी की कविता के तीन मुख्य तत्त्व स्पष्ट हो जाते हैं—एक तो माध्यम के नये प्रयोग और फलतः रूप-विधान का प्रसार, दूसरे ऐंद्रियता, तीसरे व्यक्तिमूलक कुण्ड के साथ सामाजिक व्यंग्य। इन तीन तत्त्वों में से केवल प्रथम तत्त्व का प्रभाव आगे की कविता पर अधिक पड़ा, शेष दो का तात्कालिक महत्त्व ही रहा। आगे चलकर प्रयोगशील कवियों ने 'निराला' जी से प्रेरणा पाकर ही रूप विधान में सचेष्ट परिवर्तन किये।

इन पाँच-छः वर्षों के बीच छायावादी डिफेन्स की एक और प्रवृत्ति दृष्टि में आती है जिसमें चरम निराशा, मृत्यु उपासना और दम्ण रोमान की प्रधानता थी। साथ ही छायावाद की सीमाओं में रहते हुए भी भाषा का एक नयापन इस प्रवृत्ति की विशेषता थी। कविता

की भाषा को सरल और बोल-नाल के निकट लाने में बच्चन की काफी बड़ी देन है। 'बच्चन' की तत्कालीन लोकप्रियता का यही राज था। यह नेत्रल इस बात का सूत्र है कि किस प्रकार उस समय का साधारण पाठक या श्रोता भावनाओं को अपनी यथार्थ भाषा में व्यक्त होते देखने के लिए तैयार रहा था। इस प्रवृत्ति का प्रतिनिधि रूप 'बच्चन', नरेन्द्र और 'अंचल' की कविताओं में मिलता है। 'बच्चन' के लोकप्रिय संग्रह 'निशा-निमग्न' और 'एकान्त-संगीत' के गीतों में मरण भावना का प्राचल्य है। उसका व्यक्तिगत कारण अस्पष्ट है, किन्तु मृत्यु-उपासना को यहाँ एक दर्शन के रूप में स्वीकार किया गया था। "एक मुर्दा रो रहा था बैठकर जलती चिन्ता पर" यह पंक्ति केवल किसी एकान्त घटना की प्रतिक्रिया न होकर इस समस्त गीति-धार की सार-प्रतीक है। मुर्दानी, दहन और दहन का वातावरण इन कविताओं को समोये हुए है। अपने काव्य संग्रह 'प्रवासी के गीत' (प्रकाशन १९३६) में नरेन्द्र ने काव्य की इस क्षयप्रस्त स्थिति और तत्कालीन कवि की चरम त्रिदशता का स्पष्टीकरण किया था। उनको भूमिका की ये पंक्तियाँ अत्यन्त महत्त्वपूर्ण हैं :

" 'प्रवासी के गीत' में संग्रहीत रचनाएँ आधुनिक हिन्दी-गीति काव्य के उत्तरार्ध के अन्तर्गत आती हैं। पूर्वार्ध के कवि प्रधानतया सौन्दर्योपासक और शसिम तथा अनन्त के अनुरागी थे। सौन्दर्योपासकों में से कुछ की रचि काव्य को प्रकार योजना में नयेपन तथा विलक्षणता की ओर भी गई।"

प्रकार-योजना अर्थात् रूप विधान में नवीनता लाने का यत्न और इस काल में उसका प्रारम्भ एक महत्त्वपूर्ण बात है। नरेन्द्र ने सकांतिकालीन सामाजिक अवस्था और तद्वर्जित निराशा तथा असंतोष का सवेत 'प्रवासी के गीत' की भूमिका में किया था और अपनी पुस्तक को मानसिक क्षयप्रस्त युक्त कवि के गीतों का संग्रह कहा था।

यह भावना तत्कालीन परिस्थिति का पर्याप्त स्पष्टीकरण करती है। एक ओर इस काल की व्यक्तिवादी निराशा चरम 'अस्त्रेशन' और हावोन्मुत्त भावना हमें दिखाई दे जाती है, दूसरी ओर यह भी शत होता है कि जिस प्रकार उस समय के सौन्दर्योपासक कवि रूप-प्रकारों के लिए यत्नशील हो गए थे। नरेन्द्र की ही रचनाओं में हमें इसका प्रमाण मिलने लगता है। प्रधानतया गीत कवि होते हुए और फलस्वरूप सभी जमी परिपाटीगत रूप-योजना को स्वीकार करते हुए भी उनकी रचनाओं में नये प्रयोगों के उदाहरण मिलते हैं। यह प्रयोग उपकरण, भाषा, छन्द और उपमान चारों दिशाओं में परिगठित होते हैं। एक दो उदाहरण देना उचित होगा :

नवीन कवि चित्र :

गृहस्थियों के हेतु ले धन-धान्य आती  
हो नगर की ओर जय गोधूमि वेजा  
देख पाओ यदि कदाचिन् चितित्र तट पर  
कहीं मिटता पल का चादल अट्टला।

फिर धपक धुम्क जाय जब दिन की चिता भी  
अस्थि फूलों से तिलें जय शुभ्य नभ में कुन्द तारक  
धर्य भर जाना न लोचन।



नये उपमान :

जग में तो पूर्ण पुष्प-सी यह पूनी, मन धाज सिन्न क्यों,  
प्रिय भग्न हृदय मेरा देखो तरु छाया छिन्न-भिन्न ज्यों ।

पूर्ण पुष्प-सी पूनी भी उपमा में एक ताजगी है, साथ ही कविता के छंद को स्वीकृत परिपाठी के बाहर टींचने का प्रयत्न किया गया है। छंद सोलह मात्रा का है जो उच्चरित (एक-सेखेड) प्रथमाक्षर से आरम्भ होता है। टेक की पंक्ति को छोड़कर बीच जाने चार-चार पंक्तियों के षट् सोलह मात्रा के तथा उपरोक्त वचन पर लिखे गए हैं, केवल मात्राएँ दुगुनी रखी गई हैं।

सौंदर्य सिधु में सूनैपन की प्रतिमा-सी शशि-सी नभ में,  
तुम, मैं भूपर के विजय विपिन के तर-सा ही अपलक उदास ।

रीत्यनुसार टेक की पंक्तियों भी इसी बचन की होनी चाहिए थीं, पर वह भिन्न है। उनमें पहले तो दो मात्राओं की कमी है, दूसरे लय गति का स्पष्ट अन्तर भी है। प्रचलित छंदों की कैद से छूटने का इसमें प्रयास किया गया है।

शैली और प्रकार-योजना :

१ कल दिन में मैं कमरे में था, या चित्र तुम्हारा सन्मुख  
कण-भर को तो दिन-भर के सय धा भूल गया भ्रम-सुख-दुख,  
सहसा सफेद दीवारों पर आई हल्की-सी छाया  
तुम द्वार खदी हो, प्राण्य, तदिस-सा ध्यान तुरत यह आया,  
पर मुझकर जय देता बाहर फिर धूप विहँसकर निकली  
मेरे मन में सुधि आई थी, छाई थी रवि पर बदली ।\*

२. तुम्हें याद है क्या उस दिन की  
नए कोट के बटन-होल में  
हँसकर प्रिये लगा दी थी जब  
यह गुलाब की लाल कली।  
फिर कुछ शरमाकर, साहस पर  
भाँली थीं तुम, इसको यों ही  
खेल समझकर फेंक न देना  
है यह प्रेम-भेद पहली।  
कुसुम-कली वह कव की सूखी  
फटा टूटी का नया कोट भी  
किन्तु बसी है सुरभि हृदय में  
जो उस कलिका से निकली ।\*

इन उद्धरणों का मिलान यदि आज की प्रयोगशील कविता से किया जाय तो बहुत अधिक अन्तर नजर नहीं आया। सिर्फ आज भावुक उदासी की जगह उन्मत्ता कुञ्ज अधिक गहरा है,

१. जुलाई १९३७ ।

२. फरवरी १९३७ ।

सूक्ष्मता और तीव्रारण भी अधिक, साथ ही बोद्धिकता भी बुद्धिगम्य। प्रस्तुत कविगण उद्धृत करने का उद्देश्य केवल यही है कि हम अपनी नई कविता को बीच वाली कदियों के सन्दर्भ में देख सकें। आगे चलकर जब इस निराशा, पराजय, दुःखनाद, नियतिवाद और अहंवाद के साथ छन्द और माध्यम के प्रयोग का गठबन्धन हुआ तब वह उस नाम से जानी गई जिसे हम अब प्रयोगवाद कहने के आदी हो गए हैं, यद्यपि समस्त प्रयोगशील कविता के लिए यह परिभाषा नहीं दी जा सकती।

सन् चैतीस से चालीस के बीच इस प्रकार तीन चार मुख्य तत्त्व उभर आए थे यानी एक तो मार्क्सवादी विचार धारा का प्रारम्भिक समन्वित रूप, दूसरा मानवतावाद, तीसरे समातिजन्य अस्वतोप और अहंवाद, जो एक ओर माध्यमों के प्रति व्यक्ति-विद्रोह में प्रकट हुआ और दूसरी ओर कृष्ण रोमान, अस्वस्थ ऐंद्रियता और चरम निराशायुक्त गीतात्मकता का रूप रखकर आया। इन्हीं तत्त्वों के विभिन्न रूपान्तर हमारी नई कविता में अब तक विद्यमान हैं। मार्क्सवादी समन्वययुक्त सामाजिक दृष्टिकोण परिवर्धित और विवर्धित होकर वर्ग संपर्क प्रधान कविता में उतरा, जिनमें 'निराला' के छन्द और प्रकार के प्रयोगों को भी आगे बढ़ाया गया और छंदोबद्ध योजना में माखन-लाल, 'नवीन', 'दिनकर' जैसे राष्ट्रीय धारा के कवियों की प्रवृत्तियों (कार्ययुक्त) को लालची की शैली भी अपनाई गई। यथास्थान मानवतावादी 'एप्रोच' विकसित होकर यथार्थ से अधिकाधिक सम्बद्ध हुआ और साधारण जन के सुख दुःख, आशा विश्वास की लेकर मानवतावादी दृष्टिकोण में बदला। समातिजन्य अहंवाद और 'अस्त्येन' व्यक्ति विद्रोह की नींव पर माध्यमों के नये प्रयोगों से उलझा और आगे बढ़कर उसने 'प्रार्थना' से नाता जोड़ा। या यों कहना चाहिए कि व्यक्तिमूलक समस्या का समाधान प्राइडवारी मनोविश्लेषण द्वारा योजना आरम्भ किया। दुःखनाद, नियतिवाद और ऐंद्रियता प्रधान गीतात्मकता रोमानी ढंग के नये गीत प्रयोगों में परिवर्धित हुई और लोक गीतों के छन्द, लय तथा स्थानीय रंग लेकर सामने आई। अन्तिम दोनों प्रवृत्तियों का एक दूसरा विभिन्न रूप देकर की कुल्ल तापी रचनाओं में मौजूद है जिनमें अनास्था का तत्त्व प्रधान है। दो महायुद्धों के विनाशकारी प्रभाव से विदेशी नी निवारण धारा में अनास्था का अवतरण हुआ था। टी० ए० इलियट के 'वेस्टलैंड' और 'हालोमैन' से लेकर लार्ड के अस्तित्ववाद की पीड़ा तक जीवन के प्रति हसी अनास्था से निःसृत हुई। हिन्दी-कविता की यह नई प्रवृत्ति भी इलियट और लार्ड के विचारों से मेल खाती है।

: ३ :

हमने अब तक यह देखा कि छायावादो परिपाटी के हाव धाव में किस प्रकार तारिक परिवर्तन हुए जिसे हिन्दी कविता में एक नया मोड़ आया। हमने यह भी देखा कि नई कविता अब तक किन किन मजिलों से होकर गुजरी है और आज ही मुख्य प्रवृत्तियाँ सधि काल में किस तरह बीज रूप या पूर्वरूप में मौजूद थीं। विभिन्न तथ्यों से यह भी प्रत्यक्ष है कि सन् चैतीस से चालीस के बीच पुरानी धारा ने मोड़ खाया और चैतीस के बाद वह स्पष्ट रूप से उभरने लगी। 'रूपाम' का प्रकाशन चैतीस से शुरू हुआ था। उन समय कितने ही नये कवि सामने आये थे। 'गुणगणी की लगमग सारी कन्निकाएँ 'रूपाम' में प्रकाशित हुईं, साथ ही नरेन्द्र की नई रचनाएँ, 'बदन' के नये गीत, रामविलास शर्मा के एनेट तथा लैंडस्केप, यमशेर बहादुरसिंह के

प्रतीक चित्र और मुक्तगीत, वीरेश्वरसिंह के ग्राम-चित्र, केदारनाथ अग्रवाल की कतिपय रचनाएँ और भगवतीचरण वर्मा की 'मैसागाडी' 'रूपाम' में प्रकाशित हुई थीं। और मी कुल्लू नये कवि थे जो 'पन्त' की के कथानुसार उस काल में उदय हुए थे, पर अब बहुत दिनों से अज्ञ हो चुके हैं। 'रूपाम' का इतिशेष अधिकांश रूप से सामाजिक ब्यार्थ का था। उसमें मार्क्स का प्रभाव गांधीवादी सांस्कृतिक चेतना के साथ मिलाकर बना था। सन् उन्तालीस के लगभग 'रूपाम' बन्द हुआ। इसी बीच फ्राइडवादी मनोविश्लेषण का तेजी से हिन्दी-साहित्य पर असर होने लगा, विशेष रूप से व्यक्तिवादी लेखकों पर जिन्हें व्यक्ति समस्याओं का उद्गम मानसिक वर्णनाओं में नजर आता और उन्हें लगा कि मानसिक कुण्डलाओं और 'कम्प्लेक्स' का परिष्कार ही सारी मौलिक समस्याओं का समाधान है। यौन सम्बन्धों पर आधारेत इस सिद्धान्त में एक ग्रिन थी, रोमास और रोमांच दोनों ही थे। प्रणय, ऐन्द्रियता और अहं की तृप्ति उसमें थी, इसलिये जिन कवि लेखकों का प्रेरणा स्रोत वहाँ था वह मनोविश्लेषण की ओर तीव्रता से मुड़े। सन् उन्तालीस में नरोत्तमप्रसाद नागर के सम्पादकत्व में एक पत्र का प्रकाशन आरम्भ हुआ था जिसका नाम था 'उच्छृङ्खल'। इस पत्र का उद्देश्य मनोविश्लेषण के अज्ञ द्वारा एक साहित्यिक सवसनी मचाना था। हिन्दी के लिए फ्राइड के सिद्धान्तों की साहित्य में अनन्तरणा उस समय नई चीज थी। छायावादी प्रणय केलि के रहस्यात्मक प्रतीकों का पदां उठाकर यौन-सम्बन्धों को उनके प्रकृत, सन स्वरूप में प्रदर्शित कर देना उस समय 'सेन्सेशन' की बात थी। यद्यपि 'उच्छृङ्खल' का महत्त्व या स्थान साहित्यिक इतिहास में नहीं के बराबर है और आज उसका कहीं उल्लेख तक नहीं मिलता फिर भी वह सन्धि काल की एक विशिष्ट प्रवृत्ति का परिचायक तो है ही। रामविलास शर्मा की कई चीजें इस पत्र में निकली थीं और केदारनाथ अग्रवाल की 'प्रेतवाओं की आत्महत्या', 'ग्राम लैंडस्केप' आदि उसमें प्रकाशित हुए थे। अन्य पत्र पत्रिकाओं में भी इस समय नये दग की रचनाएँ निकलने लगी थीं। प्रस्तुत पत्रिकाओं के लेखक की प्रयोगात्मक कविताएँ, मुक्तकन्द और नये दग के गीत प्रयोग प्रकाशित हो रहे थे। प्रभाकर माचवे के सानेद व्यस्य चित्र और 'गारे हरबाहे, दिखबाहे नही वान' जैसे ग्राम गीत दिखाई देने लगे थे। अद्वितीय से लेकर चाचीस तक मितने ही नये कवि काव्य क्षितिज पर उठित हुए। सन् चालीस में 'पन्त' की की रोमाची मानना सामाजिक ब्यार्थ को साथ लेकर नये छन्द और माध्यमों द्वारा 'ग्राम्या' में सप्रहीत होकर आई। 'ग्राम्या' की कविताएँ उन्तालीस के अन्त से चालीस की फरवरी के बीच लिखी गई थीं। हमारी राय में 'ग्राम्या' 'पन्त' की की रचनाओं में सर्वोत्कृष्ट और सधि काल की कविता का सर्वश्रेष्ठ उदाहरण है।

इसी समय देश के सामाजिक और राजनीतिक आकाश में काली घटाएँ उमड़ने लगीं। सन् उन्तालीस में सिख युद्ध आरम्भ हो गया। सन् चालीस के बाद देश पर उसके घकके बड़ो तेजी से लगने आरम्भ हुए और सामाजिक विगति आरम्भ हुई। सन् अर्थार्थ सँवालीस तक आते आते उसने अपने भीमकाय पक्षों में देश को ढकड लिता। चिन्टगो की जल्दी चीजों की चोरी से कमा होने लगी, अन्न सस्ट मुँह पैलाकर सामने आया, कपडा, तेल, चीनी, नमक, ईंधन दुर्लभ हो गया, चोरबाजारी, सुनासत्तोरों आसमान को छूने लगीं—मुद्रमरी फैली, चीजों के दाम इतने आश्चर्यजनक हो गए कि सुनकर विश्वास नहीं होता था। एक व्यापक मरदाना उदासियत हो गया। बंगाल का मौषण अकाल पना, हन्तालेँ हुई, हिन्दू-सेना बनी, बयालीस का मारी

जि'ल्लव हुआ, नौसैनिकों का विद्रोह हुआ, सैकड़ों प्रकार की सामाजिक हलचलें और उथल-पुथल मचीं। यथार्थ ना तूफान एक साथ ही सतह पर आ गया। उसने सबकी नजर बड़ी तेजी से अपने पर केन्द्रित कर दी। कविता के क्षेत्र में इसके पहले प्रचलित परिपाटी से छन्द और माध्यमों का विद्रोह चल ही रहा था, उसे अब फूट पडने का रास्ता मिल गया। नये ढाँचे को नई आत्मा प्राप्त हुई, रूप-विधान के प्रयोगों को विषय वस्तु की नई धामीन मिली।

इस तूफान में छायावाद बह गया और पुराने कवियों की चमक उतर गई। कविता की पुरानी धातु अपने स्वदिप्रस्त आवरण और युग-विमुक्त दृष्टि से यथार्थ की तेज आँच न सह सकी। 'बंगाल के अकाल' और बयालीस-तैंतालीस की उथल-पुथल पर बहुत सी कविताएँ पुरानी शैली में लिखी गईं, पर सबके जैसे रंग उड़े हुए थे।

नतीका यह हुआ कि छन्द और प्रसारों के प्रयोग करने वाले अधिकांश कवि, जो अब तक नये विषयों के लिए खेउ, खलिहान, ग्राम-चित्र या प्रणय-व्यापारों को टडोत रहे थे, वे एक साथ इस यथार्थ की ओर बढ़े। समाज की तत्कालीन दुर्दशा और उसकी महाकठिल समस्याओं का हल समाजवाद में उन्हें नजर आया। इस गठबन्धन से ही प्रगतिवादी कहलाने वाली कविता-धारा का प्रारम्भ हुआ। माध्यमों पर प्रयोग करने वाले शुरु के बहुत से कवि इस प्रमान वृत्त में आ गए। नरेन्द्र, रामविलास, रामशेर, केदार, भास्वभूष्य अग्रवाल, नेमिचन्द्र, प्रभाकर माचवे, मुक्तिबोध और फुल्ल बाद के त्रिलोचन, रामेश्वरराव, 'नागालुन', 'अंचल', 'बन्धन', सोहनलाल, उदयशंकर मट्ट, सुमन-जैसे गीत कवि भी इससे अछूते न रहे। 'अंचल' का 'करील' और 'किरणविला', जिनमें उनकी प्रगतिशील रचनाएँ संग्रहीत हैं, उसी काल में प्रकाशित हुई थीं। इस नई धारा में एक ओर माध्यमों के प्रयोग थे, दूसरी ओर नवीन सामाजिक चेतना। दोनों ही तरह की रचनाएँ फुटकर रूप से इधर-उधर प्रकाशित हो रही थीं पर संग्रहीत रूप से उनका प्रकाश में आना कठिन था। लडाईं के कारण कागज की अत्यन्त कमी थी, हिन्दी की पुस्तकों का प्रकाशन लगभग स्थगित था। कागज की सप्लाई और पुस्तक के प्रकाशन के लिए सरकारी आशा करारी थी। नियन्त्रण बढ़े थे। नये कवियों की कविताएँ, खासकर ऐसी कविताएँ, जो प्रतिष्ठित लेखकों, अलोचकों और प्रकाशकों की नजर में कल-जल्ल थीं, कौन छापता। परिणामतः सहकारिता के आधार पर कवि लेखकों द्वारा ही एक संग्रह छपाने का विचार किया गया। हालाँकि बाद में यह सहकारिता नहीं चल सकी। इस स्थिति में छन्द तैंतालीस में 'अज्ञेय' द्वारा 'संग्रहीत 'तार सप्तक' में सात नये कवियों की रचनाएँ एकत्र रूप से प्रकाश में आईं। इन सात कवियों में से पाँच में समाजवादी दृष्टिकोण साफ नजर आता है, जो इस बात का सबूत है कि किस प्रकार माध्यमों पर प्रयोग करने वाले कवियों ने नवीन वस्तु-स्थिति और यथार्थ समस्याओं का सामञ्जस्य रूपगत प्रयोगों के साथ किया था। इससे यह भी प्रमाणित होता है कि प्रारम्भ में प्रगतिशीलता और प्रयोगशीलता एक दूसरे से सम्बद्ध होकर चली थीं। इन तथ्यों की रोखनी में यह समझना और कहना बिलकुल गलत है कि स्वयं 'तार सप्तक' ने 'प्रयोग' नाम के किसी 'वाद' को जन्म दिया अथवा यह कि कोई एक कवि उसका प्रवर्तक हुआ। 'तार सप्तक' के सम्पादन और संग्रहीकरण का यही ऐतिहासिक महत्त्व है कि उसके द्वारा काफी वर्षों से कितने ही कवियों के प्रयत्न एकत्र होकर सामने आए, उनकी ओर लोगों का ध्यान खिंचा तथा नई कविता पर केन्द्रित हुआ। यह एक महत्त्वपूर्ण कार्य था। प्रयोगों को 'वाद' की संज्ञा देने का भेद्य बाद के प्रगतिशील अलोचक-

प्रत्यालोचकों की है, जिसका प्रचलन 'दूसरा सतक' के प्रकाशन के बाद ज्यादा जोरों से हुआ। इसका मुख्य कारण यह था कि एक ओर समाजवादी आलोचकों ने उन प्रयोगों को प्रतीकवादी, रूपवादी (फारमेलिस्ट) कहना शुरू किया; जिनमें व्यक्तिगत कुण्डा, शौ वर्जना, सूक्ष्म अन्तर्चेतना आदि की व्याप थी, दूसरी ओर खुद कुण्डा नये प्रयोगशील कवियों ने रचना-वैचित्र्य और विलक्षणता की झोंक में प्रयोगों को एक नारे के रूप में महत्त्व करना शुरू किया। 'नकेन' वाद या प्रपञ्चवाद इसीका एक उदाहरण है। अतलियत में प्रयोग 'वाद' शब्द ही गलत है; क्योंकि एक तो किसी भी सचमुच के 'वाद' के पीछे एक सम्पूना दर्शन होना है, दूसरे प्रयोग समाजोन्मुख्य और आत्मपरक दोनों ही पक्षों में क्रिये जा सकते हैं, इसलिए एक ही प्रकार के प्रयोगों को 'प्रयोग' मानकर उन्हें 'प्रयोगवाद' कहना किञ्चल की बात है।

हम अब तार सतकों की रचनाओं के तर्कों का खोज के प्रारम्भ में बताये हुए विभाग और उनकी कसौटी पर मूलांकन करेंगे। इसमें साथ ही हम इस काल के उन नये कवियों की भी सामने रखेंगे जो 'सतक' में नहीं आए थे, पर नई शैली की रचनाएँ कर रहे थे। हम यह देख चुके हैं कि सन् तैलालीस में 'तार सतक' के द्वारा नई कविता का एक न प्रकाशन एक अत्यन्त महत्त्वपूर्ण घटना थी। पिछले पाँच-छः वर्षों से विभिन्न शैलियों के जो नवीन प्रयोग किये जा रहे थे वे प्रकाश में आए। सम्पादकीय वक्तव्य में कहा गया था कि ये सात कवि किसी एक ग्रुप या स्कूल के नहीं हैं; वे मजिल पर पहुँचे हुए भी नहीं हैं, बल्कि राहों के अन्वेषी हैं; यानी कविता के प्रसार के लिए नये रास्ते या 'चैनल' खोज रहे हैं। 'तार सतक' की कविताओं में हमें कितने प्रकार के ऐसे रास्ते नजर आते हैं! और वे रास्ते वस्तु और रूप की किन किन दिशाओं की ओर उन्मुख होते जान पड़ते हैं! छायावाद के हास-काल में जो नवीन तत्त्व उभरे थे उनसे वे कहाँ तक सम्बन्धित हैं! 'तार सतक' के बाहर जो नये कवि थे उनकी क्या स्थिति थी!

'तार सतक' में हमें तीन मुख्य अन्तर्भागों नजर आती हैं। एक तो समाजवादी यथार्थ की प्रवृत्ति जो रामजिलात शर्मा, प्रभाकर माचवे, भारतभूषण अग्रवल्क, गजानन मुक्तिबोध की रचनाओं में मिलती है। इनमें से अन्तिम अर्थात् मुक्तिबोध की रचनाएँ व्यक्ति प्रधान, अन्तर्मुखी दार्शनिकता, निराशा तथा समाजोन्मुख यथार्थ बोध के सघि स्थल पर खड़ी थीं और नैमित्तिक की प्रधानता; रूपासक्ति, रोमान, -पष्टि और समष्टि के अन्तर्द्वन्द्व पर। दूसरी प्रवृत्ति व्यक्ति-विद्रोह के अह और 'प्रस्ट्रेशन' तथा उनकी वैयक्तिक, दैहिक, वर्गीय और 'सम'-समस्याओं पर आधारित है, जिसकी मुख्य शूँच आन्तरिक यौन संघर्ष और बाहरी धर्म संघर्ष से उत्पन्न कुण्डाओं और वर्जनाओं की है। इसके साथ ही बौद्धिक आत्मानुभूति, सूक्ष्म मनोभावों और राग रेखाओं की अभिव्यक्ति तथा सौन्दर्य बोध इसका दूसरा पक्ष है। इस प्रवृत्ति के अन्तर्गत 'अज्ञेय' की रचनाएँ आती हैं। तीसरी प्रवृत्ति मध्यमगीय, अन्तर्द्वन्द्व, रोमानियत, मानसिक व्यास, स्थूल ऐन्द्रियता, चित्रमयता, भौतिक जीवन के रसमय और रमीन पक्ष के प्रति लालसा तथा मोह की है। साथ ही इतिहास की 'आन्वेषिक' चेतना और विज्ञान सम्मत आधुनिकता का एक तत्त्व भी इस प्रवृत्ति में दिखाई देता है। यह प्रवृत्ति गिरिजाकुमार माथुर की रचनाओं में हमें मिलती है। 'तार सतक' की इन तीनों प्रवृत्तियों का आगे चलकर विकास और रूपान्तर हुआ। पहली प्रवृत्ति प्रगतिवाद के रूप में प्रतिष्ठित हुई, दूसरी 'अज्ञेय' की प्रवृत्ति उपचेतना, सूक्ष्म बौद्धिकता, सन्देह द्विविधा और नई सौन्दर्य सृष्टियों में परिवर्तित हुई, तीसरी गिरिजाकुमार माथुर

की प्रवृत्ति आगे सामाजिक यथार्थ से सम्बद्ध होकर नई रोमानियत, रंग रसमयता, मानवतावाद और भविष्य के विश्वास में परिणत हुई। एक ओर रंग रोमान और दूसरी ओर सामाजिक यथार्थ का उसमें समन्वय हुआ। तीनों प्रवृत्तियों के उदाहरण देना उपयुक्त होगा

### पहली प्रवृत्ति सामाजिक यथार्थ

#### १. विश्व शांति

ईश के सुवर्ण सिंहासन के पारवों से  
उड़ चले पुष्पक विमान पृथिवी की ओर  
करते हैं पुष्प वृष्टि  
नष्ट करते हैं नर सृष्टि कर अग्नि वृष्टि  
धुंम द्रास आतताइयों के ध्वंसकारी वायुयान  
हरे हरे खेतों के  
काले माले छोड़े के कल-कारखानों के  
नीचे बर्ही दना या भूरुम्प एक चुपचाप ।  
हड्डियों का ताप १

#### २. निम्न मध्यम

नील तेल लकड़ी की क्लिफ में लगे धुन से  
मकड़ी के जाले से, फोल्हू के बैल से,  
मका नहीं रहने की, फिर भी ये धुन से  
ग-वे, अधिचारे और यद्यू भरे दड़वों में  
जनते हैं बच्चे ।

घोसनीं नदी ने हमें क्या दिया  
मोटर, रेस, जिमान, जातिवाँ  
बह बेतार, सग्राहू चित्रपट  
कागज मुद्रा, आधिक सऊट  
गति अतिशयता, तैमानुरता  
कहीं प्रपीदन कहीं प्रचुरता ।

घोसनीं नदी ने यही दिया  
मानव को मानव का भयस्य  
मानव को जिन सरक्षण का  
परदाना सगहो योंध दिया  
जीवन-मघर्ष वक्रा यों तऊ  
उस हाथ दिया इस हाथ नि ६

देता न पुण्य अपवाभातक  
जिसने मारा बस बही जिया ।<sup>१</sup>

२. पूँजीवादी समाज के प्रति :

तेरे रक्त में भी साथ का अवरोध  
तेरे रक्त से भी घृणा घाती तीव्र  
तुम्हको देख मितली उमड़ जाती शीघ्र  
तेरे हासुमें भी रोग-कृमि हैं उग्र  
तेरा भार तुम्ह पर क्रुद्ध, तुम्ह पर व्यग्र  
मेरी ज्वाल, जन की ज्वाल होकर एक  
अपनी उच्छ्वसा से धो चले अविवेक  
तू है मरण, तू है रिक्त, तू है व्यर्थ  
तेरा ध्वंस केवल एक तेरा अर्थ ।<sup>२</sup>

दूसरी प्रवृत्ति : 'अज्ञेय'

३. 'महं' और 'वर्गीय' अन्तर्द्वन्द्व :

अवतंसों का वर्ग हमारा  
खड्ग-धार भी म्यायकार भी  
हमने छुद्र तुच्छतम जन से  
अनायास ही घाँट लिया  
भ्रम-भार भी सुप्त-भार भी  
हम लोगों का एक-मात्र भ्रम है, सुरति-भ्रम  
उस अन्त्यज का एक मात्र सुख है "मैधुन-सुख" ।<sup>३</sup>

नूतन प्रचपेटलर स्वर से  
आतताई आज तुम्हको पुकार रहा मैं  
रणोद्यत दुर्नियार ललकार रहा मैं  
कौन हूँ मैं ?  
तेरा दीन, दुखी, पददलित, पराजित  
आज जो कि क्रुद्ध सर्प से अतीत की जगा  
मैं से हम हो गया ?

मैं ही हूँ वह पदाक्रांति रिरियाता कुत्ता  
मैं ही हूँ वह मीनार-शिखर का भार्यो मुहा  
मैं वह छुपर तल का अहं-लोन शिशु मिष्टक ।<sup>४</sup>

१. प्रभाकर भाष्ये ।

२. मुक्तिबंध ।

३. 'वर्ग भावना'—'अज्ञेय' ;

४. 'अज्ञेय' ।

## २ सूक्ष्म बौद्धिक आत्मानुभूति

नहीं मुझमें दीव कोई धह की अभिव्यजना जागी  
 नहीं धादे प्राण तुम प्रत्येक स्पन्द की  
 वनी बेवस देन सी उच्छ्वसित समभागी  
 चेतना की दो प्रवाहित धृषक् धारों सी  
 जो कि समय के अन्तर भी  
 रग अपने धृषक् रखती हैं

और निकले  
 घुले डलभे, परस्पर चलयित  
 द्रवित देहों में  
 शक्ति में गति से परम कैवल्य में सवेदना से  
 भँवर हैं उद्भात मँडराते \* १

उस महा व्याकुल अनाटुत ज्ञान लिप्सा  
 के चित्तिज पर  
 जो रिखा है स्वप्न  
 श्रावण सौम के वितरित धनों पर  
 अमित मोला, जासुनी, अतिलाल, सुन्दर  
 दिवस की वरसात का सूर्यास्त का बुभ्यन  
 वह ज्ञान लिप्सा चित्तिज सपना  
 रे धही तुझमें अनेकों रूप देगा ।  
 धी' अनेकों सत्य के शिष्ट  
 मन हृदय के गर्त में द्रुत  
 धा चलेंगे ।  
 धामा मेरी  
 उस ज्वलन की भूमि में तू स्वय रिक्त जा  
 देख, जलते स्पन्दनों में धवा डलभता ही गया है ।<sup>२</sup>

## १. धीम प्रतीक और सौंदर्य-योध

जब कि सहसा तद्वि के अघाण से धिरकर  
 पृष्ठ निकला स्वर्ग का आलोक  
 बाध्य देखा \*  
 स्नेह से आलिप्त  
 योद्ध के मधितम्य से उल्लुल

१. 'अज्ञेय' ।

२. 'ज्योत्सना भक्ति'—मुक्तिबोध ।



बद

वासना के पंक-सी फैंती हुई थी  
धारियत्री सत्य-सी निर्लज्ज, नंगी,  
श्री' समर्पित ।<sup>१</sup>

चरण पर धर

सिहरते-से चरण

आज भी मैं इस सुनहले मार्ग पर

पकड़ लेने को पदों से

सूदल तेरे पद-युगल के अरुण तल को

छाप वह सूदुषर

जिसे चय-भर पूर्व ही निज

लोचनों की उछरती-सी बेकली में

मैं चुका हूँ घूम बारम्बार ।<sup>२</sup>

तीसरी प्रवृत्ति : गिरिजाकुमार माथुर

१. रंग, रस, रोमान

उन्हीं रेडियम के शंकों की लघु छाया पर  
दो छौंहों का वह चुपचाप मिलन था  
उसी रेडियम की हल्की छाया में  
चुपके का वह रत्ना हुआ चुम्बन शक्ति था  
कमरे की सारी छौंहों के हल्के स्वर-सा  
पड़ती थीं जो एक-दूसरे से मिल-गुंथकर  
सूनी थापी रात ।<sup>३</sup>

एक सिल्क के कुर्ते की सिलजट में लिपटा  
गिरा रेशमी चूड़ी का छोटा-सा टुकड़ा  
उन गोरी कलाह्यों में जो तुम पहने थीं  
रंग-भरी उस मिलन-रात में

दूज कौर से उस टुकड़े पर  
तिरने लगीं तुम्हारी सब लज्जित तसवीरें  
कसे हुए यन्धन में चूड़ी का भर जाना ।<sup>४</sup>

१. 'सायन मेघ'—'अज्ञेय' ।

२. 'चरण पर धर चरण'—'अज्ञेय' ।

३. 'रेडियम की छाया' ।

४. 'चूड़ी का टुकड़ा' ।

जीवन में फिर लौटी मिठास है  
गीत की छाखिरी मोटी लकीर-सी  
प्यार भी दूबेगा गोरी-सी नौहों में  
झोंकों में चाँकों में  
फूलों में दूबे, ज्यों  
फूल की रेगमी-रेगमी झाँहें ।

२. विप्रमयता :

सैमल की गरमीली हल्की रई समान  
नादों की भूप खिली नीले आसमान में  
भाषी झुरमुटों से उठे लम्बे मैदान में  
रुखे पतझार-भरे जंगल के टीलों पर  
कौंपकर खलती समीर हेमन्त की  
लम्बी लहर-सी  
दूरी के ठिठुरे-से भूरे-भूरे पेड़ों पर  
ठंडे बबूले बना धूल छा जाती थी ।<sup>१</sup>

३. आकांक्षा और उदासी :

सुन्दर चीजें ही मिटती हैं सबसे पहले  
पह फूल, चाँदनी, रूप, प्यार  
भाँख के अनगिन ताजमहल  
रागों की ठहरी शूँज  
असम्भव सपनों की मनहर मिठास  
सृष्टा तक मिटता कलाकार के मिटने से  
पर गीतों के इन पिरामिडों,  
इन धौलागिरि, सुमेरुओं पर  
मिट जाती स्वयं सृष्ट्य आकर ।

ऐतिहासिकता :

‘अधूरा गीत’, ‘विश्वय दशमी’, तथा ‘बुद्ध’ में ऐतिहासिक दृष्टि का उदाहरण मिलता है ।

‘तार सप्तक’ की इन तीनों प्रवृत्तियों का आगे की कविता पर असर पडा ।

रूप-विधान की दृष्टि से भी ‘तार सप्तक’ के कवियों की महत्त्वपूर्ण देन है । नये विषयों के साथ उपमान, प्रतीक, चित्र, राग, छंद, लय, अन्तःसंगीत, भाषा और शब्द-योजना के नवीन प्रयोग स्थिर हुए । इन कवियों ने एक विस्तृत केनवेष काव्य-प्रयोगों के लिए प्रस्तुत किया । उपमान यथार्थ जीवन से लिये गए, उनमें आधुनिक युग का वातावरण उतरा, परिपाटीगत प्रतीकों को टुट्टाकर ताजे नये प्रतीक और प्रतीक-चित्र जुटाये गए, भाषा की सभी-समी सकीर्णता का क्लेश चौरकर दैनिक बोल-चाल की भाषा, मुहावरें, पेरिमेसेस, जनपदीय-स्थानीय शब्द, उर्दू-अंग्रेजी के प्रचलित शब्द, नाम आदि अंगीकार किये गए और नये शब्द भी गढे गए, छंदों में मुक्त

१. ‘कुमुद के जपहर’ ।

छंद, छंदमुक्त (प्रौवर्त), नई मात्रिक छंद-योजना, रुबाई के ढंग के प्रयोग, लोक-गीत और जन-गीतों के छंद, कवित्त और सवैषे की तोड़कर नये मुक्त छंद आदि प्रयोग में लाये गए, प्रकारों में सानेद, बैलेड, एकालाप (मोवो-नांग), परितंबाद, मुक्त-गीत, ग्राम-गीतों की योजनाएँ अपनाई गईं।

इन सबने मिलकर रूप-विधान की दिशा में एक व्यापक क्रांति उत्पन्न कर दी।

'तार सप्तक' से बाहर के कवि भी सचेतन दृष्टि से नये विषयों और शैलियों की रचना में यत्नशील थे। नरेन्द्र में प्रगतिशीलता की लहर वेग से आई थी और वे "नील जहरों के पार, जगी है चीन देश में आग"-जैसी कविताएँ लिख रहे थे। 'अंचल' में भी सामाजिकता, साम्राज्य-विरोध और वर्ग-भावना तेषी के साथ आई थी, उधर उनके गीतों की रम्य भावुकता और ऐन्द्रियता में भी निखार बढ़ रहा था, नये 'शरवती' प्रतीक और उपमान आ रहे थे। राष्ट्रीय कवियों की प्रवृत्तमान शैली और विद्रोह की ललकार के साथ समाजवादिता, साम्राज्य-विरोध तथा वर्ग-संघर्ष की भावना मिलाकर 'सुमन' प्रगतिशील कवियों में स्थान बना रहे थे। शमशेरनहादुर-सिंह ने 'फ़ीबर्स' में कितनी ही नई रचनाएँ, प्रतीक चित्र, तथा मनोविज्ञान के 'फ्री-एसोसिएशन' का टेक्नीक लेकर कविताएँ लिखी थीं। मजानी मिश्र व्यावहारिक बोल चाल की सुमती हुई भाषा में 'सतपुड़ा के जंगल'-जैसे रम्य विशद बखान, 'रुन्नाटा' जैसे बैलेड प्रकार और "पीके फूटे बरज प्यार के पानी बरसा ही"-जैसे गीत रच रहे थे। त्रिलोचन शास्त्री गेय गीतों के ढंग की कविताएँ लिखकर उनमें गँव, खेत, खलिहान, फसलों की ताजगी और जीवन लाने का यत्न कर रहे थे। केदारनाथ अग्रवाल ने प्रकृति-चित्रण, लैंडस्केप, दैनिक जीवन के यथार्थ चित्रों के साथ वर्ग-संघर्ष-सम्बन्धी भंग्य आदि लिखे थे। रामेश राघव की मुक्त छंद में लिखी कितनी ही शक्तिशाली रचनाएँ सामने आ रही थीं। नागार्जुन सीधी अभिप्रायुक्त भाषा में व्यंग्य-चित्र लिखकर कविता को उसके ऊँचे शासन से नीचे उतार रहे थे। और भी कितने ही कवि इस उपल-पुसल से प्रभावित हो रहे थे तथा उनके काव्य की मूरत के हाथ-पाँव बन रहे थे। सन् तैतालीस के बाद के छः वर्षों में नई कविता का प्रसार तेजी से बढ़ता गया।

इन वर्षों के बीच 'तार सप्तक' की मुख्य धाराओं का रूप और अधिक स्पष्ट हुआ तथा निखरा।

उनकी शैलियाँ अधिक ग्रीढ़ तथा परिगन्ध होकर सामने आईं। 'अज्ञेय' की रचनाओं में एक ओर क्यादा गहनता, सख्तता और गूढता आई, दूसरी ओर नई सौन्दर्य-सृष्टियों उसमें हुईं। 'कलगी बाजरे की', 'माघ फागुन-चैत', 'आषाढस्य प्रथम दिवसे', 'ओ पिया पानी बरसा', 'छिटक रही है चोंदनी', 'भिड़ा घाट की सँभ', 'हवाई यात्रा'-जैसी रचनाओं में पहले की धनिस्वत अधिक निखार उतरा। गिरिजाकुमार माथुर में मानवता, आशावादिता, इन्सानी जीवन और मविष्य में विश्वास का स्वत क्यादा उभरकर रग-रोमान के समन्वय के साथ आया।

उधर प्रगतिशील कविता कट्टरपन्थी उसूलों के कारण नारों के चाग्जाल में सीमित होती गई, और केवल 'रियलिज्म' का एक तत्व अपने दायरे के बाहर छोड़कर स्वयं संकुचित और संकीर्ण हो गई।

इन प्रवृत्तियों के अतिरिक्त इस जमाने में शक्ति काव्य के माध्यम से भी नये प्रयोग किये गए। ऐसे कवियों में हम जानकीवल्लभ शास्त्री, शंभूनाथसिंह, साकुरप्रसादसिंह, हंसकुमार तिवारी और इधर बिलकुल ही नये नीरज तथा वीरेन्द्र मिश्र आदि को ले सकते हैं। इन कवियों के

गीतों में अधिकांश रूप से रोमानी भावना के दर्शन हमें होते हैं। इनमें से रंग योजना तथा नये उपमाओं का प्रयोग शुभ्रभूतासिंह में सबसे अधिक मिलता है, और गीतों को बोल चाली चलताक भाषा में लिखने का प्रयोग 'नीरज' में।

: ४ :

शाब्दिकी के अर्थ चरय तऊ आते आते नये कवियों की एक और पीढ़ी उठकर साहित्य-श्रितिक पर आई। धर्मवीर भारती, हरि व्यास, नरेश मेहता, रघुवीरसहाय, शकुन्त माधुर, महेंद्र भटनागर, सर्वेश्वरदयाल, मदन वात्स्यायन, विजयदेव साही, नामवरसिंह, सिद्धनाथ 'कुमार' तथा राजनारायण विशारिया आदि कितने ही नये कवि हमारे सामने हैं। और बहुत-से सद्यः कवि हैं जिनकी रचनाएँ अक्षर पत्रों में आजकल प्रकाशित होती रहती हैं तथा जिनमें नई कविता के तन्मूलन करते हैं। हालाँकि ये कवि अभी निर्माणावस्था में ही हैं। नाम गिनाना यहाँ उष्ट नहीं है और न ही वह सम्भव है, क्योंकि यह पीढी आजकल ही उठ रही है। नाम गिनाने में दो कटिनाइयें हैं। एक तो वह सूची कहीं तक बढ़ाई जाय तथा उसको खत्म करों किया जाय। दूसरे आज नये कवियों की हालत यह है कि वहाँ एक बार नाम लिया या कुछ तात्पर्य अथवा नयापन देखकर लोगों ने नई कविता से सम्बन्धित पत्रों में उनकी रचना प्रकाशित की वहाँ उन्हें अपने बारे में गलतफहमी होने और गलत रास्तों पर चले जाने की पूरी सम्भावना होती है। नई उठान के कवियों में से सात को फिर लेकर 'अश्लेष' ने 'दूसरा सप्तक' का संकलन किया। 'दूसरा सप्तक' सन् इक्यावन में प्रकाशित हुआ और उसमें दो पिछली पीढी के तथा पाँच नये कवियों की रचनाएँ सम्प्रीत की गईं। पिछली पीढी के शमशेर और भवानी मिश्र तथा नई पीढी में से शकुन्त माधुर, हरि व्यास, नरेश मेहता, रघुवीरसहाय, धर्मवीर भारती इस सप्तक में रखे गए। कवि किस दृष्टिकोण से सम्प्रीत किये गए थे इस पर हम न बाकर स्वयं उन कवियों के कृतित्व को देखेंगे और इस बात का विश्लेषण करेंगे कि ऐतिहासिक परम्परा की कड़ी में इस कृतित्व का क्या स्थान है, पिछले जिन तत्त्वों पर वे आधारित हुए हैं, तथा 'दूसरा सप्तक' में उन तत्त्वों का विकास हुआ या नहीं। आदि में यह कि इस सम्प्रीत नई पीढी की कविता चिन्दा रहेगी या नहीं और यदि रहेगी तो उसकी कौन-सी चीजों के विषय होकर रह जाने की सम्भावना है।

इसके लिए हम 'दूसरा सप्तक' की प्रकृतियों का विश्लेषण करके सप्तक के बाहर वाले कवियों को भी परदेगे। दूसरे सप्तक में अधि प्रगतिशील धारा का भी प्रमाण मिलता है, 'अश्लेष' की सूक्ष्म आत्मानुभूति तथा बौद्धिकता और उनसे भी पिछले, कुथंटाग्रस्त तथा अर्थ समाजोन्मुखी, अर्थ व्यक्तवादी काव्यों-जैसी शैली के प्रयोग, और गिरबाकुमार माधुर जैसी रंगीनी, प्रतीक योजना चित्रमयता और आधुनिकता भी मिलती है, फिर भी यह कहना पूरी तरह ठीक न होगा कि 'दूसरा सप्तक' पहले 'तार सप्तक' के कवियों का विरुद्ध 'फॉलो ऑन' है। इसके विपरीत यह कहना ज्यादा ठीक होगा कि 'तार सप्तक' के कवियों ने कविता क्षेत्र का नई दिशाओं में प्रसार बढ़ाने के जो अमिदव यत्न किये थे उसका ज्ञाने वाली पीढी पर स्पष्टतया गहरा असर पड़ा और बहुत से कवि अपनी अपनी रुचि, सामर्थ्य तथा मानसिक स्थिति के अनुसार इस प्रयत्न-भूमि पर आकर इकट्ठे होने लगे। 'दूसरा सप्तक' के दो कवि यानी भवानी मिश्र और शमशेर पहले ही से अपनी स्वतन्त्र शैली स्थापित कर चुके थे, अन्य पाँच कवि 'तार सप्तक' का दिशा-संकेत लेकर अग्रसर हुए। इन

पाँच कवियों ने अवश्य ही पिछली नई कविता से प्रेरणा ली और सीखा भी, विशेषकर 'अज्ञेय' और गिरिजाकुमार माथुर के प्रयोगों से। इसका सबूत इन कवियों के वक्तव्य और कृतित्व दोनों से प्राप्त होता है। रघुवीरसहाय में पूर्णतया और एक सीमा तक हरि व्यास में बौद्धिक आत्माभूति, मानसिक अन्तर्द्वन्द्व का सूक्ष्म विवेचन, अन्तर्मुखी चेतना और व्यक्तिगत उलझाओं का आभास 'अज्ञेय' की याद दिज्ञता है। धर्मवीर भारती के विरक्त वक्तव्य में 'अज्ञेय' की मान्यताओं-जैसी सूँझ है 'यद्यपि कृतित्व में उनसे विभिन्नता है। भारती में रोमानियत और प्रणयात्मिक के साथ सामाजिक चेतना तथा यथार्थ की कठ अनुभूति काफी तीव्रता से मिलती है, जिन चीजों के कारण यह अन्तर स्पष्ट होता है। आगे चलकर भारती तथा अन्य कुछ कवियों—जैसे सर्वेश्वरदयाल और बिजयदेव साही—में अनास्था का प्रवेश हुआ। दूसरी ओर नरेश मेहता में नये उपमानों की खोज, छवि, रचना का प्रवास, शिल्प-योजना, रूमानियत के साथ सामाजिक यथार्थ का समन्वय, शकुन्त माथुर की रंगीनी और चित्रमयता, हरि व्यास की रोमानी मोहासवित से गिरिजाकुमार माथुर का ध्यान आ जाता है। लेकिन इन कवियों में 'तार सप्तक' की उपरोक्त शैलियों का अनुकरण-मात्र ही है और कुछ नहीं, यह नहीं कहा जा सकता। रचना-काल की आरम्भिक अवस्था में सभी कवि अपने पिछले कवियों से प्रभावित होते हैं, उनसे प्रेरणा पाते हैं, अपनी मनोवृत्त शैलियों के नई तत्व लेकर अपनी-अपनी मिट्टी की मूलतः गढ़ने की कोशिश करते हैं, अपनी अनुभूतियों का रंग उसमें भरते हैं और इस प्रकार अपनी विशिष्टता की छाप उन शैलियों पर लगाते हैं। 'दूसरा सप्तक' के कवियों की रचनाओं में पिछले प्रयोगशील कवियों की दी हुई शैली और शिल्प का यदि स्पष्ट प्रभाव दिखाई देता है तो इसका कारण यही है कि इस संग्रह में उनके आरम्भिक प्रयोग ही थे। आरम्भिक होने के कारण उनकी रचनाओं में वह प्रौढ़ता नहीं थी जो 'तार सप्तक' के कवियों में थी। उनकी शैलियों अभी स्थिर नहीं हो पाई थीं और उनमें कच्चापन नजर आता है। इसलिए 'दूसरा सप्तक' बहुत-से कवियों में से कुछ नये कवियों की कविताओं का संग्रह-मात्र है, वह समस्त नई पीढ़ी का प्रतिनिधित्व नहीं करता और पहले सप्तक की तरह उसका ऐतिहासिक महत्त्व भी नहीं है। इसका एक कारण यह भी है कि पहले सप्तक के संग्रहीकरण और प्रकाशन से हिन्दी-काव्य की एक नूतन धारा स्पष्ट रूप से अलग होकर सामने आई थी, जिसने आगे की कविता पर अपना प्रभाव डाला। उस रूप में 'दूसरा सप्तक' के द्वारा ऐसा कुछ नहीं हुआ, क्योंकि 'दूसरा सप्तक' के बाहर नये प्रयत्न और प्रयोगों की अब तक एक पूरी परम्परा खड़ी हो चुकी थी।

इस निर्णय के बाद हम 'दूसरा सप्तक' के अन्य पक्षों पर विचार करेंगे। 'दूसरा सप्तक' में पहले की प्रयोगशीलता का परिमार्जित और परिष्कृत रूप है, यह कइना यद्यपि ठीक नहीं है तथापि इन कवियों में कुछ और चीजें देखने को मिलती हैं। सबसे पहली बात जो हमारी दृष्टि खींचती है वह इन रचनाओं की शब्द-योजना और भाषा की है। भवानी मिश्र से लेकर धर्मवीर भारती में भाषा और शब्द-योजना का पहले से कहीं अधिक अन्तर नजर आता है। 'दूसरा सप्तक' के कवियों में भाषा को अधिकारिक दैनिक यथार्थ के पास लाने का स्पष्ट प्रयत्न है। 'तार सप्तक' के कविने ही कवियों पर छायावादकालीन भाषा और शब्द-योजना का प्रभाव था। 'दूसरा सप्तक' के कवियों की भाषा अधिक सरल और सीधी है। वह षोल-बाल के शब्दों से अनुप्राणित है और उसमें दैनिक व्यवहार में प्रयुक्त की जाने वाली भाषा के निकट आने का स्पष्ट यत्न है। भवानी मिश्र की चुमती हुई सीधी शैली का यही मर्म है। 'दूसरा सप्तक' में ऐसे उदाहरणों की कमी नहीं :

गीत परोश :

जी हों हज़ूर मैं गीत बेचता हूँ  
 मैं तरह तरह के  
 किसिम-किसिम के  
 गीत बेचता हूँ

जो बहुत देर बग गया हटाता हूँ  
 माहक की मर्जी अच्छा, जाता हूँ  
 मैं त्रिकुल अन्तिम और दिखाना हूँ  
 या भीतर जाकर पूछ थाहूँ, थाप ।<sup>१</sup>

आज मुझे लगता संसार खुशी में हुआ  
 मैंने पाया अपना धन ज्यों  
 बहुत दिनों का खोया  
 बहुत बड़ी कुँवारी लक्ष्मी को  
 सुघर मिला हो बूढ़ा  
 मैल-भरी दीवारों पर राजों ने फेरा घूना  
 किसी भिखारिन के घर में  
 बहुत दिनों पीछे, मंद जला हो बूढ़ा ।<sup>२</sup>

उधर उस नीम की नकली पकड़ने को  
 मुझे बादल

मई रगत सुहानी बढ़ रही है

सबके माथे पर

ठपे बगले, चले सारस

हरस छाया किसानों में

बरस भर की नई टम्पीद

झाई है बरसने के तरानों में ।<sup>३</sup>

कौन आज मुझे पास बाध समझाने को  
 दिल में आता है

और दूर से यह गाता है

सुनता हूँ, साह कोई मरा

और एक चोर नहीं डरा, नहीं डरा

रात हुई खतम, दिन जब आलोक से मरा।

उधरी धुक लाल परी ।

सुनकर मन पढ़ताता है

१. भगानी मिश्र ।
२. शकुन्तला भायुर ।
३. हरि प्रिय ।

घाह, मैं चोर न हुआ  
 हाथ, मुझे कुछ नहीं आता है  
 जग से मरने का ही मेरा नाता है ।<sup>१</sup>  
 काला गगन, हवा सॉवली, ज़हरीले धुएँ के बादल  
 चीख रही सीटी जिनमें मिल  
 भही मोटी लालटेन ले घूम रहे गोदामों में ये मोटे घादर  
 जॉव रहे रेलों के पहिये हथौदियों से घन-घन करके  
 मोटे थोठों में सुरुद जल रहा  
 आसमान की छाती में इंजन का सारा शोर भर रहा  
 जाने किस रासस की आँखों-जैसी लाल हरी लाइटें चमक रहीं  
 सिगनल-लम्बों की <sup>२</sup>  
 मैं कभी कभी कमरे के कोने में जाकर  
 एकान्त जहाँ पर होता है  
 लुपके से एक पुराना कागज़ पढ़ता हूँ  
 वह एक पुराना प्रेम-पत्र है जो लिखकर  
 भेजा ही नहीं गया, जिसका पाने वाला  
 काफी दिन पीछे गुज़र चुका ।<sup>३</sup>  
 हर घर में सिर्फ चिराग नहीं, बूढ़े सुलगी  
 लेकिन फिर भी  
 जाने कैसा सुनसान अंधेरा  
 रह-रहकर धुँधुआता है  
 छप्पर से झनता हुआ धुआँ  
 हर ओर  
 हवा की पखों पर जा जाता है  
 बक जाती है तकलीक़ सॉस तक लेने में  
 हर घर में मचता हंगामा  
 द्रुत्तर के शके हुए बलकों की हॉट-डपट  
 बच्चों की चीख-पुकारें  
 पत्नी की मुन मुन <sup>४</sup>  
 भूल ने उसकी जवानी तोड़ दी  
 यों बड़ी हो नेक थी कविता

- 
१. शमशेर ।
  २. नरेश मेहता ।
  ३. रघुवीर सहाय ।
  ४. धर्मवीर भारती ।

फिर उसने मानेंगे हम प्रभु की हार  
घपने को मानेंगे फिर अपराजेय ।<sup>१</sup>

अथवा

सूनी सड़कों पर ये आवाज़ें पाँव  
माथे पर दूटे नचनों की छाँव  
कब तक  
आग्निर कब तक  
लड़ने वाली मुट्ठी जेबों में घन्ट  
नया दौर लाने में असफल हर छन्द  
कब तक  
आग्निर कब तक ?<sup>२</sup>

पर आज सिर्फ भग्नावशेष  
बेस्वाद सान्त्वना, धीरज, डाढस, सपन, भाग्य  
उजियाले की जब हँसी  
अंधेरे के आँसू

सच मानो प्रिय  
हून आघातों से दूट दूटकर रोने में कुछ शर्म नहीं  
कितने कमरों में घन्ट हिमालय रोते हैं,  
मेजों से लगकर सो जाते कितने पठार,  
कितने सूरज गल रहे अंधेरे में झिपकर,  
हर आँसू कायरता की गरीब नहीं होकर ।<sup>३</sup>

इस रचना में भी जीवन के निरेश और विरस दोनों का अन्तर्द्वन्द्व मिलता है। आज के कवि भी यह अनास्था सामाजिक संघर्ष की कड़वा और परिष्ठागत पस्ती से उपजती है।

इस प्रकार सामाजिक चेतना से उत्पन्न कड़वा भी मौजूदा कविता की एक विशेषता है। यह कड़वा अनास्थामूलक भी है और किसी एक सिद्धान्त को किताबी रूप में अनुदारता, असाहिष्णुता और कट्टरता से स्वीकार करने के कारण भी। इसके अलावा सीधी परिधिपति-जन्य कड़वा भी है, जो आवश्यक रूप से अनास्थाजनित नहीं होती। इस प्रकार की कड़वा आगे बढ़कर स्वयं सामाजिकता में परिवर्तित भी हो सकती है।

तीसरी बात मानवता और जीवन कल्याण में विरस के स्वर की है। विरस की आवाज़ यद्यपि आज कुछ कम है फिर भी बितनी है वह उतनी ही मजबूत और बलवती है। इस मानवतावादी दृष्टि में सामाजिक अवस्था को देखने का पैनापन है; मौजूदा परिस्थितियों किन्न गति

१. घमँचीर भारती ।
२. 'संक्राति'—भारती ।
३. 'हिमालय के आँसू'—साही ।



से बढ रही हैं, किपर बढ रही हैं, उनका आज नया रूप है और यह स्वरूप किस तरह दूसरे रूपों में ढलता जा रहा है इसकी समझदारी यहाँ मौजूद है। इस आवाज़ में भविष्यवादिता का एक तत्व भी दिखाई देता है और यह भविष्यवादिता दिन दिन अधिक गहरी होती जा रही है। अब वह किन्दगी के छोटे-से-छोटे पहलू की जगह-अनुभूति को उठाकर उस पर अपने सिद्धान्तों को कसना और अपने विश्वास की छाप को लगाना चाहती है। हमारे देश की संस्कृति के वह अरुरूप भी है। यही आवाज़ आगे आने वाली कविता में निरन्तर बढती जायगी ऐसा हमारा निश्चित विचार है।

अन्त में हम नई कविता के उन समस्त पहलुओं की ओर इशारा करेंगे जिनसे बन्दक आज के कवि को चलना होगा, यदि उसके सामने केवल साहित्यिक 'लीडर' बनने का लक्ष्य नहीं है और वह मेहनत करके हिन्दी के काव्य-साहित्य का भविष्य सँभारना चाहता है।

सबसे पहली बात तो यह है कि नया कवि 'घाटों' और गुटों के फेर में न पडकर अपना स्वतन्त्र चिन्तन करे और उसे अपने मौलिक ढंग से विकसित करे। जान भूमर पूर्वाग्रह के साथ एक के पक्ष या दूसरे के विरोध में रचना न करे। बिर्ष देखा देली या सुन-सुनाकर मान्यताएँ बनाने का ठम न मरे, क्योंकि वे कमी टिकाऊ नहीं होतीं। हाँ, यह बात जरूर है कि इसके लिए पारा मेहनत के साथ पठन, अनुशीलन, मनन, स्वतः आलोचन और चिन्तन करना पड़ेगा, 'शॉर्ट-कट' नहीं मिल सकेगा। लेकिन श्रेष्ठ रचनाकार को 'शॉर्ट-कट' का मोह तो होना नहीं चाहिए, यदि वह श्रेष्ठ रचनाकार बनना चाहता है, अपनी नई शैली गढना चाहता है और आगे के लिए कुछ छाप छोड़ना चाहता है। इस रास्ते पर चलकर ही सकता है मेहनत में बर्षों निकल जायँ और बहुत जल्दी पाँचवें सवारों में नाम न आ पाय। पर जिसे कोई गम्भीर काम करके आगे की पीढ़ियों के लिए सौच जाना है उसे यह करना पड़ेगा, दूसरा कोई रास्ता है ही नहीं।

एक और भी आवश्यक बात यह है कि नया कवि प्रयोगों को एक नारे के रूप में ग्रहण न करे। नयेपन के नाम पर यह अस्वाभाविक विशृङ्खलता, विचित्रता, बिलक्षणता, कृत्रिम रसिकता और कल जलूल, शब्द-उपमान समूह करके लोगों को झोकाने, ध्यान आकृष्ट करने, नई शैली का आभास पैदा करने या सनसनी मचाने का प्रयास न करे। क्योंकि न तो उससे सनसनी भवती है, और न नई शैली का निर्माण होता है; बल्कि स्वयं उसकी रचनाएँ दयनीय अथवा हास्यास्पद हो जाती हैं। छन्दों की व्यर्थ तोड मरोड, जो बिना किसी गम्भीर आधार या सिद्धान्त के की जाती है, जान-भूमर 'गद्य' बनाने का यत्न, अथवा छन्द, लय, अन्त संगीत की अज्ञानता, दूर दूर के असम्बद्ध उपमानों का संग्रह, रहीं, छिछोरे, ओछे, मित्रष्ट, फूहड या शालीनता-रहित वैयक्तिक ध्यापारों की अभिन्धलना, कविता को प्रगतिवादी या प्रयोगवादी बनाने के लिए जबरदस्ती कुत्रु नाम, नारे, 'कैचवर्ड्स', कोपल्ले प्रतीक, स्थानीय देशज या जनपदीय शब्द अथवा उपमाओं की ठूँस-ठाँस, नई फिलासफी या विचार आदर्श देने के लिए उलझी मुलझी अर्थहीन बौद्धिकता और तर्क आदि से न तो कविता में नयापन आता है और न उससे कोई नया चमत्कारी साहित्य-प्रवर्तन होता है; श्रेष्ठ कविता होने या काव्य साहित्य को समृद्ध करने की बात तो दूर रही। आज नये कविता में इस 'गुस्खेबाजी' का चलन जगह-जगह दिखाई देता है जिससे स्वयं उन्हीं कवियों को खतरा है। इस गम्भीर खतरे से आज के कवि को सचेत रहकर मेहनत से अपना स्वयं विकास करना होगा।

दशर के नये कवियों के लिए एक और चेतावनी देना भी हम जरूरी समझते हैं। आज इसकी अत्यधिक आवश्यकता है कि नया कवि कुछ ठोस रचना और साहित्यिक निर्माण की ओर ध्यान दे, अपने मत और मान्यताओं का स्पष्टीकरण और पुनर्स्पष्टीकरण जरा कम करे। ही सकता है उसके मत और मान्यताएँ अपरिपक्व ही हों, और इसीकी सम्भावना अधिक है। हमारे देश में बात करने और सुकताचीनी करने की आदत दूसरों से कुछ ज्यादा ही है, मेहनत करने और रचनात्मक कार्य करने की कम। पर यदि हम अपने काव्य-साहित्य के भाण्डार गृह को नहीं कविता की एक अभूतपूर्व गैट देना चाहते हैं, तो हमें छोटी छोटी बातें, अधकचरे सिद्धान्त, तर्क, फलसफ़े का नक्कर अपने विकास के लिए अपने तक ही रखकर देश और विदेश की कुछ बड़ी बातों और महत्त्वपूर्ण प्रश्नों की ओर उमुख होना होगा। उन्हें अपने कृतित्व में उतारना होगा। उदामी, पस्ती, अनास्था, कमजोरी की भावना को दूर हटाकर कविता में विश्वास का स्वर फूँकना होगा। अपने समाज को कमजोरी और निराशा दिलाने के बजाय मजबूती और हिम्मत दिलानी होगी। देश की सुनील परम्पराओं के अनुकूल मानवता के बलयाथ में गहरी आस्था पैदा करनी होगी। हम समझते हैं कि भविष्य ऐसी ही कविता के हाथ में है।

# अनुशीलन

डॉक्टर माताप्रसाद गुप्त

## ‘पद्मावत’ का पाठ और ‘आईन-ए-अकबरी’

बायसी का ‘पद्मावत’ सन् ६४७ हि० (१५४० ई०) में लिखा गया था, और अबुलफजल ने ‘आईन ए-अकबरी’ सन् १००३ हि० (१५६५ ई०) में समाप्त किया था। अतः इधर वध मैंने ‘पद्मावत’ के खेलन-काल के भारतीय जीवन का परिव्य प्राप्त करने के लिए ‘आईन-ए-अकबरी’ का श्रयलोकन किया तो उसमें मुझे ऐसे अनेक शब्द मिले जो ‘पद्मावत’ में भी आये हैं।

अब से चार-पाँच वर्ष पूर्व ‘जायसी-ग्रन्थावली’ के सम्पादन के समय ‘पद्मावत’ के पाठ-निर्धारण के प्रसंग में ऐसे अनेक स्थल मेरे सामने आये थे जहाँ पर निर्धारित सम्पादन-सिद्धान्त प्रायः ऐसे पाठ की ओर ले जाते थे जो अपरिचित ही नहीं बहुत-कुछ अर्थहीन भी प्रतीत होता था, जब कि दूसरी ओर केवल हस्त-लिखित प्रतियों में ही नहीं सम्पादित संस्करणों में भी इस प्रकार के पाठान्तर मिलते थे जो अधिक परिचित और अर्थयुक्त प्रतीत होते थे। ऐसे स्थलों पर, कहना नहीं होगा, मैंने प्रथम मार्ग का ही अबलम्बन किया था। मुझे हर्ष है कि ऐसे अनेक स्थलों के पाठ ‘आईन ए-अकबरी’ के द्वारा नितान्त सार्थक और बायसी के युग के प्रमाणित हो रहे हैं।

नीचे ये स्थल दिये जा रहे हैं। ‘पद्मावत’ के उदरखों के साथ दी हुई संख्याएँ मेरे ‘जायसी-ग्रन्थावली’ पाठ की क्रमशः छन्द तथा पक्ति संख्याएँ हैं। ‘आईन-ए-अकबरी’ के स्थल संकेत ब्लाचमैन के किये हुए उसके प्रसिद्ध अनुवाद के द्वितीय संस्करण के अनुसार हैं। पाठान्तर उदरखों के सामने ही चौकोर कोष्ठकों में दे दिये गए हैं, और जिन अर्थों के वे पाठान्तर हैं उन्हें उल्टे ‘फामों’ से इंगित कर दिया गया है। जिन प्रतियों में ये पाठान्तर मिलते हैं, उनका निर्देश प्रस्तुत लेख के लिए अनावश्यक समझकर नहीं किया गया है, जिहासु पाठक उन्हें उपयुक्त मेरे संस्करण तथा अन्य संस्करणों में देखकर जान सकते हैं।

१. प्रकाशक—हिन्दुस्तानी एकेडेमी, उत्तर प्रदेश, प्रयाग, १९२२ ई०।

२. प्रकाशक—रॉयल एशियाटिक सोसाइटी ऑफ बंगाल, कलकत्ता, १९३६ ई०।

[१, २] बारह बानि और बनवारी

‘पद्मावत’ में पहला शब्द अनेक स्थलों पर आया है, यथा :

काह कसौटी कसिए ‘कंचन बारह बानि’ ।<sup>१</sup> [अधिक चढ़ै तेहि धान]

कुन्दन कया दुयादस बानी ।<sup>२</sup>

‘कनक दुयादस बानि होइ’ यह सोहाग यह माँग ।<sup>३</sup>

[कनक दुयादस माँगतेहि]

‘आर्द्र-ए-अपवारी’ में कहा गया है, “भारत में सोने की सर्वोच्च कक्षा की शुद्धता को ‘बारह बानि’ कहा जाता है, क्योंकि भारतीय शुद्धता की बारह कक्षाएँ मानते हैं ।”<sup>४</sup>

दूसरा शब्द यद्यपि एक ही बार आया है किन्तु उसीसे सम्बद्ध है :

दोन्हि कसौटी ‘औ बनवारी’ ।<sup>५</sup> [घोपनवारी]

आ० अ० में कहा गया है, “कुछ लम्बी शलाकाओं के सिरों पर, जो पीसल या बैसी ही किसी धातु की बनी होती हैं, सोने के छोटे-छोटे टुकड़े लगे होते हैं जिन पर उनकी शुद्धता अंकित रहती है। जब कारीगरों को सोने के किसी नवीन टुकड़े की शुद्धता जाँचनी होती है, वे इस नवीन टुकड़े से और फिर उक्त शलाकाओं से कसौटी पर रेखाएँ खींच लेते हैं और दोनों प्रकार की रेखाओं का मिलान करके वे उक्त सोने की शुद्धता जान लेते हैं [इन्हीं शलाकाओं को बनवारी कहा जाता है ।]”<sup>६</sup>

[३] सूरजक्रान्त

यह शब्द ‘पद्मावत’ में दो बार आता है, किन्तु दोनों बार अत्यधिक पाठान्तर-बाहुल्य के साथ :

‘सूरज क्रान्ति करा जसि’ निरमल नीर सरिर ।<sup>७</sup>

[सुरज किरिनि तें घागरि, सु० क्रान्ति तें घागरि, सु० रानी तसकरा,  
सु० करा वेहँ निरमल, सु० करा नित करा जस, सु० करौँ जस निरमल,  
सु० क्रान्ति जस निरमल, सु० कीता काविक जस, सु० करा नित आवै,  
सु० करा नित घागरि, सु० किरिनि जसि निरमल]

‘सूरज क्रान्तिकरा’ निरमली ।<sup>८</sup>

[सुरज क्रान्ति ते सुठि, सु० क्रान्ति हुति गिव, सु० के करा ताहि,  
सु० करा नित करा, सु० किरिनि हुतिगियँ, सु० प्रीति करा,  
सु० करौँ हुति गियँ]

१. २०३.१ ।

२. ४६८.१ ।

३. १००.१ ।

४. त्रिलद १, पृष्ठ १८ ।

५. ८३.२ ।

६. त्रिलद १, पृष्ठ १६

७. ४६८.८ ।

८. ४८१.६ ।

यह ‘सूर्यकान्त’ है, जिसका विवरण ‘सूरजकान्त’ करके आ० अ० में इस प्रकार दिया गया है, “दोपहर के समय लोग एक गोल टुकड़ा, एक श्वेत और कान्ठियुक्त परथर का, जिसे हिन्दो में ‘सूरजकान्त’ कहते हैं, धूप में रख देते हैं और तदनन्तर वे एक रई का टुकड़ा उसके पास रख देते हैं जो कि उक्त परथर को आँच से जल उठता है।”

[४-६] अवरंग, ओरंगा और ओरंगाना

पहला शब्द ‘पद्मावत’ में इस प्रकार आता है :

राधौ केननि चेगनि महा । ‘अइ ओरंगि’ राजा के रहा ।<sup>१</sup> [आउसरि]

आ० अ० में राज-सिंहासन को ‘अवरंग’ कहा गया है।<sup>२</sup> अतः ‘ओरंगि’ का अर्थ कदाचित् होगा, ‘राज-सिंहासन के निकट’। ‘पद्मावत’ के उर्युक्त शेष दो शब्द भी इसी अवरंग से व्युत्पन्न प्रतीत होते हैं, यद्यपि इनमें से अन्तिम को ‘अरकान ए-दौलत’ से व्युत्पन्न माना गया है :

‘ओरंगा’ केर कठिन है जाना ।<sup>३</sup> [ओरिंग]

सबै छत्रपति ‘ओरंगन्ह’ राजा ।<sup>४</sup> [ओंग]

छतिस लाख ‘ओरंगन्ह’ असवारा ।<sup>५</sup> [एरिगह, तुटक]

जॉवत अहै सकल ‘ओरंगाना’ ।<sup>६</sup> [अरकाना]

अष्टौ डुरी नाग ‘ओरंगाने’ ।<sup>७</sup>

[सै, सब, सब ओरंगे, सब अरके, सब दरिकै, सब वारगे,  
ओरंगवन, अरघानी]

[७] बारगाह

‘पद्मावत’ में आता है :

चितडर सौह बारिगह तानी ।<sup>१</sup>

आ० अ० में खेमों शामियानों के साथ इसे इस प्रकार वर्णित किया गया है, “बारगाह जब बड़ा होता है, १०,००० से अधिक व्यक्तियों के लिए पर्याप्त होता है। इसके लगाने में एक हजार करारा लगते हैं, जो यन्त्रों की सहायता से इसे एक सप्ताह में लगा पाते हैं।” सादा बारगाह (जिसमें सोने आदि का काम नहीं होता है) बनाने में १०,००० या अधिक ही रुपये लगते हैं, और यदि वह अलंकृत बनाया जाता है, तो उसका मुख्य अपरिमित होता है।”

१. जिल्द १, पृष्ठ ५० ।

२. ४४६.१ ।

३. जिल्द १, पृष्ठ ५२ ।

४. ५२४.६ ।

५. २६.३ ।

६. ४५७.३ ।

७. १२८.२ ।

८. २६.६ ।

९. ४६५.५ ।

१०. जिल्द १, पृष्ठ ५५ ।

[८-१०] देवजीरा, मधुकर और फिनवाँ

'पद्मावत' में अनेक प्रकार के चावलों के साथ इनका भी उल्लेख हुआ है :

मधुकर बैला 'जीरा' सारी ।<sup>१</sup> [स्मोना]

'फिनवा' रौदा दाडद रानी ।<sup>२</sup> [प्रेतग्रन]

श्रा० श्र० में 'देवजीरा' को उत्कृष्ट कोटि के चावलों में बताया गया है, और कहा गया है कि वह राजकीय भोजनालय के लिए, म्वालियर से आता था ।<sup>३</sup>

और, अन्यत्र उसमें कहा गया है, "सुखदास, मधुकर और फिनवाँ, जो अपनी सफेदी, कोमलता, सुगन्धि और उत्कृष्टता में प्रायः अतुलनीय होते हैं, अवध में उपज्ज होते हैं ।"<sup>४</sup>

[११] चुक

'पद्मावत' में यह इस प्रकार आता है :

चुक्क लाह के रीधे भौटा ।<sup>५</sup>

श्रा० श्र० में राजकीय भोजनालय की सामग्री में इसका भी उल्लेख करते हुए कहा गया है कि "यह एक अम्ल पदार्थ होता है, जो नारंगी धौर मीठू को इकट्ठा ढवालकर बनाया जाता है ।"<sup>६</sup>

[१२-१५] पेड़ी, गढ़ौता, नौली और करहँज

'पद्मावत' में पान की पत्तियों के ये नाम इस प्रकार आते हैं :

पेड़ी हुत सुनि रास चपानू ।<sup>७</sup>

जोग लीन्ह तन कीन्ह गढ़ौता ।<sup>८</sup>

'कर भँज' किंगरी लै बैरानी ।<sup>९</sup> [करहिजो]

'नेवती अपउ' भिरह के आगी ।<sup>१०</sup>

[नौतन होइ, ज्योतिन होइ, नेवती होइ]

श्रा० श्र० में कहा गया है, "पान की सात प्रकार की पत्तियाँ होती हैं जो नौ नामों से मसिद्ध हैं: (१) पेड़ी अर्थात् यह करहँज जो गन्ने के लिए छोड़ दिया जाता है, (२) नौली, (३) बहुरी, (४) झीव, (५) अधिनीवा, (६) अगहनिया या खेदार, और (७) करहँज ।"<sup>११</sup>

१. २४४.३।

२. २४४.२।

३. जिल्द १, पृष्ठ ६०।

४. जिल्द २, पृष्ठ १८१।

५. २४८.३।

६. जिल्द २, पृष्ठ १८२।

७. ३०१.२।

८. ३०१.३।

९. ३०१.४।

१०. वही।

११. जिल्द १, पृष्ठ ७७।

[१६] बाँक

‘पद्मावत’ में दो स्थलों पर आता है :

बाँका आनि खुवावहिं हेले ।<sup>१</sup>

आवहिं डोंव खुवावहिं बाँका ।<sup>२</sup>

आ० अ० में इसे शस्त्रों में गिनाया गया है<sup>३</sup> और तत्कालीन शस्त्रों के बनाये गए चित्रों में यह दो बल की खंजर के समान दिखाया गया है । टीकाओं में इसे धरिकारों का एक औजार बताया गया है ।

[१७] जेवा

‘पद्मावत’ में आता है :

‘जेवा’ खोलि राग सो मदे ।<sup>४</sup> [जीभा]

आ० अ० में इसे कवचों की सूची में गिनाया गया है ।<sup>५</sup>

[१८] नारी

‘पद्मानत’ में यह शब्द एक से अधिक बार आता है, यथा :

धरौ विषम गोलन्ह की ‘नारी’ ।<sup>६</sup> [मार]

कहौ सिंगार सो जैसी नारी ।<sup>७</sup>

आ० अ० में दो सामान्य प्रकार की तोपों का उल्लेख किया गया है, “गजनाल—जो एक हाथी के द्वारा ले जाई जा सकती है, और नरनाल—जो एक मनुष्य के द्वारा ले जाई जा सकती है ।”<sup>८</sup> और उसमें यह भी कहा गया है, “आजकल बहुत-सी तोपें हवनी बन्नी बनाई जाती हैं कि उनके गोले १२-१२ मन के होते हैं और उनमें से एक-एक को खोजने के लिए अनेक हाथी और एक हजार जानवर चाहिये ।”<sup>९</sup>

[१९] चौरासी

‘पद्मावत’ में आता है :

खंजर मेलि चौरासी बाँधे ।<sup>१०</sup>

आ० अ० में कहा गया है, “चौरासी बहुत सी घंटियों का बना होता है जो एक कपड़े पर सुधी रहती हैं ।”<sup>११</sup>

१. २८०.७ ।
२. २४२.६ ।
३. जिल्द १, पृष्ठ ११७ ।
४. ४२६.७ ।
५. जिल्द १, पृष्ठ ११८ ।
६. पृष्ठ २०४.३ ।
७. पृष्ठ २०७.१ ।
८. जिल्द १, पृष्ठ ११६ ।
९. यही ।
१०. २१३.२ ।
११. जिल्द १, पृष्ठ १३२ ।

[२०] टैया

‘पद्मावत’ में आता है :

टैया चौर बनाए ।<sup>१</sup> [तैसे, नय्या, तैस]

आ० श० में कहा गया है, “टैया पाँच लोहे की पट्टियों का बना होता है, जो एक एक दिशा लम्बी और चार-चार अंगुल चौड़ी होती हैं।” टैया के बाँधने की विधि भी उधमें दी हुई है ।<sup>२</sup>

[२१] पाखर

‘पद्मावत’ में आता है :

गन में मत्त ‘पाखरे रजवारा’ ।<sup>३</sup> [सो रात्ता वारा, विखरे रजवारा]बरन बरन ‘पाखरे’ अति लौने ।<sup>४</sup>

आ० श० में कहा गया है, “पाखर कवच (armour) के समान होता है, और फौलाद का बनाया जाता है, सिर और सूँठ के लिए वह अलग अलग होता है।”<sup>५</sup> टीकाकारों ने ‘पाखर’ का अर्थ ‘भूल’ किया है ।

[२२] गज भोंप

‘पद्मावत’ में आता है :

—ओ डाले ‘गज भोंप’ ।<sup>६</sup> [गज भोंप, सब भोंप, गज भोंप, जगहस्त]

आ० श० में कहा गया है, “गज भोंप एक प्रकार के मङ्गल कपड़े का बना होता है जो अलंकरण के लिए पाखर के ऊपर डाला जाता है। यह भण्य प्रतीत होता है।”<sup>७</sup>

[२३, २४] चौगान और हाल

‘पद्मावत’ में इनके सम्बन्ध की उक्तियों दो बार आती हैं :

तब पावों धा दिल असनाऊँ । जीति मैदान गोइ ले जाऊँ ।

आजु खरग चौगान गहि करीं सोस रम गोइ ।

खेलाँ सौहे साहिसों हाल जगव महँ होइ ॥<sup>८</sup>

होइ मैदान परी धव गाई । खेल हाल दुहुँका कर होई ।

हाल सो करै गोइलै बाढ़ा । धूरी दुहुँ बीह कै काढ़ा ।

मुहमद खेल पिरैम का खरी कठिन चौगान ।

सोस न दोजै गोइ जौ हाल न होइ मैदान ॥<sup>९</sup>

१ २१२ ८ ।

२ जिल्द १, पृष्ठ १३६ ।

३ २१४ १ ।

४ २१३ ४ ।

५ जिल्द १, पृष्ठ १३६ ।

६ २१२ ८ ।

७ जिल्द १, पृष्ठ १३६ ।

८ ६२६ ७ १ ।

९ ६२८ १, ४, ८, १ ।



आ० अ० में कहा गया है, “चौगान का खेल दो प्रकार से खेला जाता है, जिनमें से एक यह है कि गेंद को चौगान के डबडे के मुड़े हुए सिरे के द्वारा बढ़ाते हुए (मैदान के) बीच से हाल तक (उन स्तम्भों तक जो मैदान के सिरे पर उसकी सीमा चिह्नित करने के लिए गड़े रहते हैं) खे जाते हैं। इस प्रकार के खेल को रोल कहते हैं।” जब गेंद हाल तक पहुँच जाती है, तब नक्कारा बजाया जाता है, जिससे कि दूर और निकट के सभी सुन लें। “कभी-कभी वाज़ियाँ भी बदी जाती हैं, खिलाड़ी आपस में वाज़ियाँ जीतते हैं, और जो खिलाड़ी गेंद को हाल तक पहुँचा देता है, वह सबसे अधिक वाज़ियाँ जीतता है।”<sup>१</sup>

[२५-२८] अश्वपति, गजपति, नरपति और गड़पति

‘पद्मावत’ में ये नाम दो बार आए हैं :

असुपतीक सिर मौर कहावा । गजपतीक धौकुस गजनाया ।

नरपतीक कहाय नरिन्दू । सुअपतीक जग दोसर इन्दू ।<sup>१</sup>

गद पर बसहिं चारि गड़पती । असुपति, गजपति ‘औ नरपती ।’<sup>२</sup>

[ सुअनपति औ नरपती, मूनरपती ]

आ० अ० में अश्वपति, गजपति, नरपति और गड़पति—चार प्रकार के राजा बताये गए हैं—यद्यपि ये ताश के खेल के राजों के प्रसंग में बताये गए हैं : “अश्वपति वह कहलाता है जिसकी शक्ति घोड़ों की संख्या में सन्निहित होती है; गजपती वह जिसकी शक्ति हाथियों की संख्या में सन्निहित होती है, और नरपती वह जिसकी शक्ति पैदल सेना में सन्निहित होती है।”<sup>३</sup> यद्यपि ‘गड़पती’ का लक्षण उसमें नहीं दिया गया है, किन्तु उपर्युक्त से यह अनुमान किया जा सकता है कि ‘गड़पती’ वह कहलाता है जिसकी शक्ति अपने सुदृढ़ गड़ में सन्निहित होती है।

[२६-३२] आउज, सुरमण्डल, पिनाक और अँविरती

‘पद्मावत’ में आता है :

जन्त्र पखावक ‘आठक’ वाजा ।<sup>४</sup> [ औजत, आवनी ]

‘सुरमण्डल’ रवाव भल साजा ।<sup>५</sup> [ सुर मादर ]

‘वीन पिनाक’ जुमाइच कहे ।<sup>६</sup> [ वीना बेनु ]

‘वाजि अँविरती’ अति गह गहे ।<sup>७</sup> [ वाजे अँवित ]

आ० अ० में डॉक्टर बजाए जाने वाले वाजों में ‘पखावक’ के साथ ही ‘आवक’ तथा

१. जिक्र १, पृष्ठ ३०६ ।

२. २६.६, ७ ।

३. ४४.१ ।

४. जिक्र १, पृष्ठ ३१८ ।

५. २२७.३ ।

६. २२७.२ ।

७. २२७.३ ।

८. वही ।

तन्त्र-वादी में ग्रन्थों के साथ 'सुरमण्डल', 'पिनाक' तथा 'श्रंखिती' भी हैं ।

प्रत्येक प्रयोग में भूलें होने की सम्भावना होती है, और किसी भी विकृत प्राचीन वस्तु को उसके अपने मूल रूप में पुनर्निर्मित करने में तो यह सम्भावना और भी अधिक होती है । अतः 'पद्मावत' के मेरे पाठ-निर्धारण और पाठ-पुनर्निर्माण सम्बन्धी प्रयोग में भी भूलें हो सकती हैं । ऊपर आये ३२ विशिष्ट शब्दों में से अन्तर केवल (१३) तथा (१५) के सम्बन्ध में है । मेरे संस्कारण के 'गड़ौना' के स्थान पर आ० अ० में शब्द 'गड़ौता' है, और मेरे संस्कारण के 'कर-मैंज' के स्थान पर आ० अ० में शब्द 'करहैंज' है । आ० अ० के 'गड़ौता' पाठ की शुद्धता के सम्बन्ध में तो मैं नहीं कह सकता, किन्तु मेरे संस्कारण के 'गड़ौना' पाठ की शुद्धता प्रमाणित है; क्योंकि 'गड़ौता' पाठ से तुक बिगड़ जाता है :

सुनि सुम्हार संसार जड़ौना । जोग खीन्ह तन कीन्ह गड़ौना ।

असम्भव नहीं कि आ० अ० में प्रतिलिपि की भूल से 'जू' का 'ते' हो गया हो—अन्तर केवल एक और दो बिन्दुओं का है । मेरे 'करहैंज' पाठ की शुद्धता इतने स्पष्ट रूप से प्रमाणित नहीं है, फिर भी वहाँ छूटने और बढ़ने का प्रश्न आता है, प्रतिलिपि-क्रिया में छूटने की सम्भावना कहीं अधिक होती है । अतः असम्भव नहीं कि आ० अ० के भी मूल पाठ में 'करमैंज' ही रहा हो, और प्रतिलिपि-क्रिया में उसका 'वे' छूट गया हो । किन्तु यदि भूल मेरी ही ओर हो तो भी बत्तीस में से एक के सम्बन्ध में भूल—और वह भी इतनी साधारण भूल—सुझे हर्ष है कि मेरे उन सम्पादन-सिद्धान्तों की यथार्थता ही प्रमाणित करती है जिन्के आधार पर मैंने 'जायसी-ग्रन्थावली' के अपने उक्त संस्कारण में 'पद्मावत' का पाठ-निर्धारण और पुनर्निर्माण किया है ।



अगरबन्द नाहटा

## 'पृथ्वीराज रासो' का विस्तार

साधारणतया जो वस्तु २५-३० हजार से ऊपर की संख्या में चली जाती है, उसे हम लाल की संख्या में सम्बोधित करते हुए लोगों को पाते हैं । 'महाभारत' और 'सुरसागर' के श्लोकों एवं पदों का परिमाण भी लाख की संख्या में बढ़ा ब सुना जाता है । यही बात 'पृथ्वीराज रासो' के सम्बन्ध में भी हुई । वर्तमान शोधक विद्वानों में सर्वप्रथम श्री जेम्स कर्नल टॉड ने अपने 'एनल एण्ड एप्टीक्यूटिस ऑफ राजस्थान' में रासो का परिमाण लाख श्लोक परिमाण का बतलाया है । उन्होंने ३० हजार श्लोकों के अनुवाद करने का भी उल्लेख किया है ।

पार्श्वीय विद्वानों में रासो पर सुष और उसके मर्मज्ञ सर्वप्रथम विद्वान् टॉड ही थे ।

तदनन्तर माननीय गौरीशंकर श्रीमन् ने 'कोशोत्खर स्मारक संग्रह-ग्रन्थ' में प्रकाशित 'पृथ्वीराज रासो का निर्माण-काल' शीर्षक अपने लेख में एक प्राचीन प्रमाण के आधार पर रासो के एक लाख पाँच हजार श्लोक प्रमाण होने के प्रवाद को दोहराया । वे लिखते हैं—“भाषा-

साहित्य के आधुनिक इतिहास-लेखक जब ‘पृथ्वीराज रासो’ की घटनाएँ अशुद्ध बताते हैं तब यह कहते हैं कि मूल ‘पृथ्वीराज रासो’ छोटा होगा और पीछे लोगों ने उसे बड़ा दिया हो, यह सम्भव है।’ परन्तु यह कथन भी स्वीकार नहीं किया जा सकता, क्योंकि चन्द्रवरदाई के वंशधर कवि यदुनाथ ने करौली के यादव राजा गोपाल पाल ( गोपालसिंह ) के राज्य-समय अर्थात् वि० सं० १८०० के आस-पास ‘वृत्त विलास’ नामक ग्रन्थ बनाया। उसमें वह अपने वंश का परिचय देते हुए लिखता है कि “चन्द ने एक लाख पाँच हजार श्लोक के परिमाण का ‘पृथ्वीराज रासो’ के चरित्र का रासो बनाया।

एक लाख रासो क्रियो सहस्र पंच परिमाण।

पृथ्वीराज नृप को सुजसु जाहर सकल जहान ॥

यह कथन नागरी प्रचारिणी सभा द्वारा प्रकाशित रासो के परिमाण से मिल जाता है। यदुनाथ के यहाँ अपने पूर्वज का बनाया हुआ मूल ग्रन्थ अवश्य होगा, जिसके आधार पर ही उसने उक्त ग्रन्थ का परिमाण लिखा होगा। ऐसी स्थिति में ‘पृथ्वीराज रासो’ के छोटे होने की कल्पना ही निर्मूल है।”

पता नहीं श्रोभाजी-जैसे संशोधक विद्वान् ने, नागरी प्रचारिणी सभा से प्रकाशित रासो का परिमाण ‘वृत्त विलास’ के उल्लेख से मिलान खाता है, यह बिना बॉच के कैसे लिपि दिया। सभा के प्रकाशित संस्करण का भी परिमाण उससे आधा भी नहीं है।

सुभे और भी अधिक आश्चर्य होता है जब कि हमारे विद्वान् बिना किसी तरह की बॉच किये रासो के परिमाण के सम्बन्ध में बड़ी बात अब तक दोहराते जाते हैं। उदयपुर के डॉक्टर मोतीलाल मेनारिया की थीसिस ‘राजस्थान का पिंगल साहित्य’ के नाम से सन् १९५२ में प्रकाशित हुई, उनमें वे लिखते हैं कि जो भी हो ‘पृथ्वीराज रासो’ से हमारा अभिप्राय यहाँ उस रासो से है जिसमें एक लाख छन्द और ६६ सर्ग हैं, जो काशी नागरी प्रचारिणी सभा तथा बंगाल की एशियाटिक सोसाइटी की तरफ से प्रकाशित हुआ है।

कर्मल टॉड ने जो ३० हजार श्लोकों का अनुवाद करने की बात लिखी है वह भी कहीं तक ठीक है, कहा नहीं जा सकता। पर मेनारिया जी ने अपने इस ग्रन्थ के पृष्ठ ३३ में टॉड के कथन का हिन्दी-अनुवाद दिया है, उसमें ३ हजार छन्दों का अंग्रेजी-अनुवाद करने का लिखा है। पता नहीं ३० हजार का ३ हजार उन्होंने अपनी कल्पना से किया है अथवा मूल या किसी आधार से। सन् १९५२ में प्रकाशित पण्डित दुर्गाशंकर मिश्र ‘पारिजात’ की ‘हिन्दी कवियों की काव्य-साधना’ पुस्तक के पृष्ठ ११ में ३० हजार पद्यों का अनुवाद करने का उल्लेख किया गया है। वहाँ तक भेरा खयाल है कर्मल टॉड का रासो का परिमाण एक लाख ‘छन्द’ और अनुवाद ३० हजार पद्यों का करने का अभिप्राय न होकर इतने श्लोक परिमाण का है। ३२ अक्षरों का एक श्लोक अनुष्टुप छन्द का श्लोक माना जाता है। रासो के कई-कई छन्द तो बहुत ही बड़े हैं। उनके एक छन्द या पद्य में अनेक श्लोक माने जायेंगे।

अब सर्वप्रथम हम रासो के परिमाण के सम्बन्ध में प्रकाशित संस्करण प्राप्त प्रतिवों के आधार से विचार करते हैं। सबसे पहले नागरी प्रचारिणी सभा के संस्करण को ही लें। सभा के संस्करण के कुल २६१५ पृष्ठ हैं। प्रत्येक पृष्ठ में करीब २० से २४ पंक्तियाँ हैं और प्रति पंक्ति में १६ से ४२ तक अक्षर छपे हैं। इसीसे मध्यवर्ती शब्द-संख्या गिनने से रासो का परिमाण ३६००० श्लोक

होने की गणना बैठती है। इसमें से अन्तिम 'महोवा समय' तो वास्तव में रासो से शलग ही है। इसलिए 'महोवा समय' को बाद में दे देने से पृष्ठ-संख्या २५०६ ही रहती है और उसका परिमाण तो २४००० के करीब ही रहता है। बहुत से पृष्ठों में पंक्तियों व अक्षरों की संख्या कम है, इसलिए वास्तव में परिमाण ३० से ३२ हजार के बीच में ही समझना चाहिए। बृहद् संस्करण की हस्त-लिखित प्रतियों की लॉच करने से भी यही बात सिद्ध होती है। श्री मोतीलाल मेनारिया यदि अपने 'राज-स्थान में हिन्दी के हस्त-लिखित ग्रन्थों की खोज' भाग (एक) में रासो में दिखे हुए अपने विवरण पर ही ध्यान देते तो वे रासो का परिमाण १ लाख छन्द बतलाने का कभी भी प्रयत्न नहीं करते। उनकी प्रति नम्बर ४ के विवरण में श्लोक-संख्या २६००० स्पष्ट लिखी हुई है। अन्य प्रतियों की गणना करने से भी इसीके करीब व इससे कम ही परिमाण निश्चलेगा। उदाहरणार्थ संवत् १७६० वाली जिस प्रति को वे सबसे अधिक महत्त्व की मानते हैं और जिसमें पूरे ६६ समय होने की सूची भी दी गई है, उसकी पृष्ठ-संख्या ८४६ है, प्रति पृष्ठ पंक्ति ११ और प्रति पंक्ति ३६ से ३६ अक्षर होना कहा गया है। इससे तो परिमाण और भी कम बैठता है, यों हमारी गणना से २७। हजार श्लोक का ही परिमाण बैठता है।

रासो की हस्त लिखित प्रतियों का सबसे अधिक विवरण इन पंक्तियों के लेखक ने ही संग्रहित किया है। उनमें अभी तक ३०००० श्लोक से अधिक परिमाण की दोई मी प्रति कहीं भी जानने में नहीं आई। कई प्रतियों में तो परिमाण प्रति के लेखकों ने भी दे दिया है, अन्य की गणना कर ली गई है।

रासो के परिमाण के सम्बन्ध में दो प्रकार के प्रमाण मिलते हैं। प्रथम तो रासो के अन्दर उल्लिखित है और दूसरा प्रति के लेखकों ने गणना करके लिखा है। जहाँ तक स्वयं रासो के उल्लेखों का सम्बन्ध है उसके लघुतम संस्करण में पाँच हजार मध्यम और बृहद् संस्करण में ७००० श्लोक होने का सूचक पद्य पाया जाता है।<sup>१</sup> पंडित मथुराप्रसाद दीक्षित को रासो का मध्यम संस्करण ही प्राचीन प्रतियों में प्राप्त हुआ था और उसमें 'सत सदस रासो' वाला पाठ मिला।

अब प्रश्न यह रह जाता है कि रासो की लक्षाधिक श्लोक परिमाण बतलाने की परम्परा कितनी प्राचीन है। स० १८०० के आस-पास के रचित 'वृत्त विलास' का उद्धरण तो ऊपर दिया ही जा चुका है, मुझे इसके भी कुछ प्राचीन उल्लेख प्राप्त हुआ है।

गत वर्ष जैन मुनि विनयखामर जी से मुझे रासो की दो पश्चिम प्रतियों प्राप्त हुईं। उनमें से 'कवचज टयड' वाली प्रति में १३८४ पद्य हैं और इस प्रति के अनुसार इस समय का परिमाण ४०३४ श्लोकों का व इस समय की संख्या ५८८० है। यह प्रति संवत् १७७० के माघ कृष्ण ५ शुनियार को सीतामठ में सरतरगच्छ के उपाध्याय अमरनन्दन के शिष्य घनमुन्दर के द्वारा लिखी हुई है। इसका श्लोक परिमाण ४०३५ लिखने के परचाय २ पद्य कुछ पीछे से लिखे हुए इस प्रकार मिलते हैं :

संस्कृत शिव पैतिस में अष्टम रवि उजियाल ।

चन्द्र विरदय कनि चणह ग्रन्थ सुरच्यो विसाल । १३८४

१. दो प्रतियों में ३२ एवं ४२ हजार परिमाण दिया है पर गणना करने पर यह बैठता नहीं है।

सया लक्ष्म संख्या सकल, अधिक अपूर्व वत्त ।

वेद सुक्त पुराणमय वरणि वार्ता सत्य ॥ १३८७

इनमें से पहले पद्य में राधो का रचना-काल ११३५ बनलाया है, जो अब तक वहाँ भी देखने में नहीं आया और दूसरे में उसका परिमाण सवा लाख श्लोक का । कहना नहीं होगा कि ये दोनों ही बातें भ्रान्त एवं कल्पित हैं । वास्तव में राधो की आज तक कहीं भी, कोई भी प्रति लाख श्लोक परिमाण की नहीं मिलती ।



डॉक्टर टीकमसिंह तोमर

## जटमल और उसकी 'गोरा वादल की कथा'

जीवन-वृत्त

जटमल ने अपने विषय में लिखा है कि "भोरलुङ्गे के शासक पठान सरदार, नासिरनन्द अलीखॉं न्याजोखॉं के समय में घर्मन्ती के पुत्र नाहर खॉं जटमल ने सिद्धुला ग्राम के बीच अपने ग्रन्थ की रचना की !" सम्भवतः नाहरखॉं जटमल की उपाधि थी अथवा वह सुवर्तमान हो गया था । श्री ओम्कारि ने कवि जटमल-रचित 'गोरा-वादल की कथा' शीर्षक लेख में लिखा है कि ओसवाल महाजनों की जाति में नाहर एक गोत्र है, अतएव सम्भव है कि जटमल जाति का ओसवाल महाजन हो ।<sup>१</sup>

१. काशी नागरी प्रचारिणी सभा की सन् १९४० की हस्त-लिखित ग्रन्थों की अप्रकाशित खोज-रिपोर्ट में गोरा-वादल की कथा की एक नई प्रति का उल्लेख किया गया है । यह हस्त-लिखित ग्रन्थ पण्डित मदनलाल बी ओपतिषी मिश्र, लक्ष्मण जी के मन्दिर के पीछे, भरतपुर के पास सुरक्षित है । इस ग्रन्थ में जटमल का यह वृत्त दिया है :

"आण्ड उह्व होत घर-घर देखता नहीं सोक ।

राजा विहा अलीखान जुं पानना सुर नन्द ॥

सकल सरदार पाठाय मादे अनु नपत्र मां चन्द ।

परमस्तीहुं नन्द नाहर जाट जटमल नाम ।

कहाँ कथा वचण्य के विच सविला गाम ॥

कहाँ यकॉं आण्ड उपजत सुणत सब सुष होइ ।

जटमल हो गुणी अयाँ विघन न लागे कोइ ॥"<sup>२</sup>

इस उद्धरण के अनुसार नासिरखॉं के पुत्र अलीखॉं के समय में घर्मसिंह के आत्मज नाहर जटमल जाट ने सविला ग्राम में इस कथा की रचना की । इस विवरण से नाहर जटमल की उपाधि प्रतीत होती है और उनकी जाति जाट ठहरती है ।

"संबला ( सुवुला, सविला ) गाँव कहीं है इसका पता अभी तक नहीं चला, पर

१. नागरी प्रचारिणी पत्रिका, भाग १३, पृष्ठ ४०२ ।

२. का० ना० प्र० सभा की अप्रकाशित खोज-रिपोर्ट, १९४०, M. S. ७१/१६६ ।

इतना तो निश्चित है कि यह (जटमल) मेवाड़-निवासी नहीं था। यदि ऐसा होता तो चित्तौड़ के राजा रत्नसेन को जो गुहिल वंशी था, कदापि यह चौहान-वंशी न लिखता।<sup>१</sup> कर्तने की आवश्यक्ता नहीं कि श्री ओझाजी का उक्त मत केवल अनुमान पर अवलम्बित है। जटमल की इस ऐतिहासिक भूल का कोई और भी कारण हो सकता है।

जटमल-कृत 'गोरा बादल की कथा' की प्राप्त हस्त-लिखित प्रतियों में उसके विभिन्न नाम मिलते हैं, यथा 'गोरे-बादल की कथा', 'गोरा-बादल की कथा', 'गोरा-बादल की कथा'।

जटमल ने इस ग्रन्थ की रचना वि० सं० १६८५ फाल्गुन पूर्णिमा (१६२८ ई०) अथवा १६८० वि० (१६२३ ई०) में की थी।<sup>२</sup>

जटमल ने अपने उक्त ग्रन्थ में अलाउद्दीन के चित्तौड़-दुर्ग के आक्रमण के अवसर पर गोरा-बादल के द्वारा वीरता प्रदर्शित करने का वर्णन किया है।

#### कथानक

जटमल-कृत 'गोरा-बादल की कथा' का कथानक ऐतिहासिक होते हुए भी उसमें रोचकता लाने के लिए पर्याप्त काल्पनिक अंश वर्तमान है। ग्रन्थ के आरम्भ में राणा रत्नसेन और भाट की वार्ता में नाटकीय त्वरा के दर्शन होते हैं। योगी का आगमन, उसकी सहायता से मृग-चर्म पर उड्डर सिंहल द्वीप पहुँचना तथा रत्नसेन की पद्मावती की प्राप्ति के उपाय, एवढम अशम्भ तथा आकस्मिक घटनाएँ हैं, पर इनसे कथानक में विद्यमय, चित्ताकर्षकता और रोचकता का समावेश हो गया है। इस प्रकार की घटनाएँ काल्पनिक अंश में ही होती हैं, व्यावहारिक क्षेत्र में उनका होना सम्भव नहीं। जटमल ने चरित्र-चित्रण की दृष्टि से भी कथानक में परिवर्तन किये हैं। अनेक स्थलों पर कवि अधिक स्वाभाविक कारण उपस्थित करता है।

जटमल ने पात्रों के भावों—कृतशता, वीरता, वात्सल्य आदि—के सफल चित्रण के लिए कथानक का समुचित प्रयोग किया है, पर उसने स्त्री पुद्गल-जाति-वर्णन द्वारा कथानक की शृङ्खला को नष्ट कर दिया है। इससे कथावस्तु को भारी आपात पहुँचा है। जटमल ने कतिपय स्थलों पर कथानक के निर्वाह में भयंकर भूलें भी कर दी हैं।

ऊपर के विवेचन के पश्चात् शत होता है कि जटमल ने कथानक के प्रयोग में कुछ त्रुटियों की हैं, पर उसके अधिक रोचक बनाने के लिए कल्पना-शक्ति की भी पूर्ण सहायता ली है। कथानक-चित्रण में उसे पर्याप्त सफलता मिली है।

जटमल ने 'गोरा-बादल की कथा' में प्रचलित वीर-काव्य-शैली का प्रयोग किया है, पर नाम गिनाने, भावामक और द्विस्त-वर्णन वाली पद्धति का नहीं के बराबर प्रयोग किया है। ऐसा करने से ग्रन्थ की रोचकता में वृद्धि हुई है। पर अनुप्रास के फेर में पढ़ने के कारण 'गोरा-बादल की कथा' कहीं-कहीं पर नीरस और अरोचक हो गई है। जहाँ पर जटमल ने नाम गिनाने की चेष्टा की है वहाँ पर भी काव्यगत गुणों की हानि हुई है। कहीं-कहीं पर शब्दों की तड़क-मड़क ही के जाल में दृष्टि फँस जाती है।

इस ग्रन्थ में जज्ञ भाषा का प्रयोग हुआ है पर उस पर सर्वत्र राजस्थानी का प्रभाव वर्तमान है। यदि यह कहा जाय कि 'गोरा-बादल की कथा' की भाषा कतिपय स्थलों पर राजस्थानी

१. का० ना० पत्रिका, भाग १३, पृष्ठ ४०२।

२. 'गोरा बादल की कथा', सं० १४२ (पाद-टिप्पणी सहित)।

के भार से इतनी दब गई है कि उसके वास्तविक स्वरूप का जानना कठिन हो जाता है, तो अनुचित न होगा। जटमल ने संस्कृत की शब्दावली के अपभ्रंश रूपों का प्रयोग किया है, जैसे खेत (क्षेत्र), लक्ष्मण (लक्ष्मण), प्रापत (प्राप्त) इत्यादि।

इसके साथ ही फारसी-अरबी आदि के अमली (शासक), हरम, दीदार शब्दों का भी प्रयोग हुआ है।

इस प्रकार जटमल की शैली और भाषा कतिपय दोषों और नुटियों से युक्त होते हुए भी कान्योचित गुणों से ओत प्रोत है। वास्तव में जटमल और उसका काव्य 'गोरा बादल की कथा' हिन्दी-साहित्य में कई दृष्टियों से महत्त्वपूर्ण है।



# परिचय

ॐ नमो भगवते वासुदेवाय

वचनसिंह

## संस्कृति और सभ्यता के रूप

इसतः पञ्चम के जागरण काल में, जब देश राजनीतिक दृष्टि से ही विदेशियों का दास नहीं था, बल्कि सांस्कृतिक दृष्टि से भी दासता की ओर तेजी से बढ़ रहा था, अतएव 'प्रसाद' ने सांस्कृतिक जागरण का तुर्य नाद निभाया। उनके कई प्रमुख ऐतिहासिक नाटकों में भारतीय तथा अन्धकार की संस्कृतियों का संघर्ष चित्रित हुआ है।

देश की स्वतंत्रता के बाद-युग की क्रान्ति के साथ, हमारी समस्याएँ भी बदलीं। राष्ट्रीयता का जो स्वर 'प्रसाद' के नाटकों में पाया जाया है वह बहुत कुछ मर चुका था। उसके स्थान पर देश के सांस्कृतिक गौरव तथा उसके पुनर्प्राप्ति की ओर लेजकों और विचारकों की दृष्टि गई। अमेरिका के देव सौ वर्षों के शासन में देश को पश्चिमी सभ्यता और संस्कृति के सम्पर्क में आना पड़ा। उनके अनेक शुभ दलों का प्रभाव हमारे ऊपर पड़ा। इसके फलस्वरूप कुछ नई समस्याएँ भी उत्पन्न हो गई हैं। यहाँ पर हम गिनती नाटकों का मूल्यांकन करने जा रहे हैं वे किसी-न-किसी रूप में पूर्वीय और पश्चिमी संस्कृति और सभ्यता से सम्बद्ध हैं। 'वितस्ता की लहरें' दो विभिन्न जातीय आदर्शों और संस्कृति के संघर्ष की कहानी है। 'धर्म की घुरी' गांधीवादी आदर्शों पर, जो मूलतः धार्मिक और सांस्कृतिक हैं, टिकी हुई है। 'अपना पराया' के बीच खींची जाने वाली विभाजक रेखा वश परम्परा को अपना आचार न मानकर वातावरण-सभ्यता और संस्कृति की दृष्टि से उन्नत या अनुन्नत समाज को अपना आचार बनाती है। 'पदों के पीछे' के अधिकांश प्रकाशक आधुनिक सभ्यता के विकृत पक्षों तथा भ्रान्तिपूर्ण सांस्कृतिक मूल्यों पर व्यंग्य है।

श्री लक्ष्मीनारायण मिश्र मूलतः आदर्शवादी कलाकार हैं। भारतीय संस्कृति में अपनी अटूट आस्था और अटूट विश्वास को उन्होंने 'वितस्ता की लहरें' में व्यक्त किया है। उक्त नाटक के कथा संकेत में अपना दृष्टिकोण स्पष्ट करते हुए उन्होंने लिखा है—“वितस्ता के तट पर दो विभिन्न जातियों और संस्कृतियों की टक्कर हुई थी जो अपने विधि विधान और जीवन-दर्शन में एक दूसरी के विपरीत थीं। यज्ञ-सैनिकों में विनय का उन्माद था तो पुरु और केकय जनपद के नागरिकों में देश के धर्म और पूर्वजों के आचरण की रक्षा का भार। दोनों ने एक दूसरी को जाना और समझा और बहुत अर्थों में घेर और झोह मिटाकर शील और



सहयोग के बढ़ने का अवसर दिया गया ।

अपने उपर्युक्त दृष्टिकोण को मूर्त रूप देने के लिए मिश्रजी ने परम्परा मुक्त कथा को नया मोड़ दिया है। मिश्रजी की कल्पना के अनुसार पुरु अलिक सुन्दर से हारता नहीं बल्कि परिस्थितियों स्वयं विजयी को सम्मानजनक सन्धि करने पर बाध्य करती हैं। यूनानी इतिहास-लेखकों के आचार पर पुरु की पराजय सर्वथा असन्दिग्ध नहीं मानी जा सकती। नाटक के दूसरे अंक में पुरु यूनानी दूत टियोनस से उसके इतिहास लेखकों पर सन्देह प्रकट करते हुए कहता है—“कितनी बातें जो इनकी समझ में न आयेंगी—नीचे ऊपर कर लिए दी जायेंगी। तुम्हारी स्तुति और दूसरों की निन्दा होगी इनके इतिहास में। आगे आने वाले बिचारक इस इतिहास से भ्रम में पड़ेंगे।” ऐतिहासिक घटनाओं को नाटकीय रूप देने के लिए उसके कुछ तथ्यों को नया रूप दिया गया है। अलिक सुन्दर की प्रेयसी ताया का अपहरण तथा अभाग्य दारयद्रु की कन्या आर्तकाया की दो छोटी बहनों का यवन शिविर से उधार ऐसी ही घटनाएँ हैं। पुरु के पुनः का अन्त तक जोरित रहना ऐतिहासिक प्रमाणों के विरुद्ध है। इसे भारतीय नाट्य-सिद्धान्त की सुखात्मक परिस्थिति का तकाजा समझना चाहिए। काल्पनिक सङ्कलन का दयौचित्य उपयोग करते हुए भी उन्होंने इतिहास के मूल ढाँचे को बनाए रखा है।

यों भारतीय संस्कृति की भाँति यूनानी संस्कृति भी प्राचीन और महत्त्वपूर्ण स्वीकार की गई है। फिर भी अलिक सुन्दर का ध्वस्तमूलक बर्बरतापूर्ण आक्रमण उसे बर्बर और विश्वासघाती सिद्ध करता है। दारयद्रु की कन्याओं का अपहरण, अशक्त नेता अश्वकर्ण की पत्नी को छीन लेना, सुन्दरी ताया का पशा पोलस के विशाल भयनों में आग लगाना और स्वयं विजयी का इसकी प्रशंसा करना आदि घटनाएँ उसकी सांस्कृतिक हीनता का परिचय देती हैं। आयुध-जीवियों को किले के बाहर सुरक्षापूर्वक निकल जाने का वचन देकर भी उन पर विश्वासघाती आक्रमण करना उसके चरित्र पर अमिट दाग है। यूनानी इतिहासकार प्लूटार्क लिखता है—“यह आचरण उसके सामरिक यश पर काला घट्टा है”<sup>१</sup>—“खेत में काम करते हुए मालवों पर दूट पठना सामरिक नीति के विरुद्ध था”<sup>२</sup>—यूनानी संस्कृति का यही इतिहास-उन्मत्त दृश्य इस नाटक में अंकित हुआ है। यूनानी संस्कृति का यह चित्राकन मिश्रजी के प्रथम नाटक ‘अशोभ’ की याद दिलाता है। उक्त नाटक में मिश्रजी का दृष्टिकोण इसके ठीक विपरीत था। वहाँ पर ऐतिहासिक तथ्यों के साथ भी पिल्लाड किया गया था। इस नाटक में उसका पूरा प्रायश्चित्त कर दिया गया है। किन्तु भारतीय संस्कृति का जो उदात्त सांस्कृतिक चित्र रचा गया है वह कौरा आदर्शात्मक तथा एकगामी हो गया है। चरित्रों की स्वामाकिन्ता पर भी इसका बहुत अनुकूल प्रभाव नहीं पड़ा है।

‘प्रसाद’ के नाटक भी मूलतः भारतीय संस्कृति का चित्र उपस्थित करते हैं। किन्तु उनसे हमें सांस्कृतिक पुनर्निर्माण की प्रेरणा मिलती है। प्राचीन ऐतिहासिक आन्ध्रराज्य में उन्होंने वर्तमान और भविष्य के संकेत भी दिए हैं। मिश्रजी का दृष्टिकोण इतना व्यापक नहीं है। भारतीय संस्कृति का व्यामोह उन्हें इस प्रकार जकड़े हुए है कि उनकी पुनरुत्थानवादी (revivalist) प्रवृत्ति अपनी सीमाओं के बाहर नहीं भाँक पाती। संस्कृति के गत्यात्मक पक्ष पर ध्यान न देने

१. मैक कूशडल, पृष्ठ ३६०।

२. एरियन। ६, ६।

से उसका अंजन बहुत-कुछ स्थिर और ब्रह्म हो गया है। भूमिर्ष सामन्तीय संस्कृति ( बालक ब्राह्मण का वृद्ध क्षत्रिय से श्रेष्ठ मानना 'पुत्रार्थे त्रिभवे भार्या' मिहर-परम्परा में अटूट आस्था आदि ) धीरे-पूजा के संकेत हैं। भारतीय संस्कृति के इन महान् आदर्शों के साथ-साथ उन्हें तक्षशिला के वाचार्ता में निधन पिताओं का पशुओं की मूर्ति अपनी कन्याओं का देवता भी देवता चाहिए या। वहाँ की बहू-विवाह-प्रथा पर भी दृष्टि डालनी चाहिए थी।

जातीय धर्म और गौरव की रक्षा के लिए पुत्र ने जिस अदम्य उत्साह, अभूतपूर्व पौरव और रण-नीति का परिचय दिया है उसे नाटककार ने पूरी सफलता से अमृत किया है। उसका समर्थ व्यक्तिव सामाजिकों का आकर्षण-बिन्दु है। उसके व्यक्तित्व की महनीयता नाटकीय घाटावरण को गम्भीर बनाती गई है। किन्तु भारतीय संस्कृति के प्रति आग्रह और अतिशय निष्ठा ( जिसे मिश्रजी ने बचा-संकेत में अस्वीकार किया है ) पुत्र को मानवीय दुर्बलता की भूमि पर खड़ा होने भी नहीं देती। अररदस्त प्रतिद्वन्द्वी के अमान में उसका चरित्र उतना निरर नहीं पाता। 'प्रसाद' ने 'चन्द्रगुप्त' में पुत्र को अपेक्षित महत्त्व नहीं दिया तो मिश्रजी ने अलिक सुन्दर को। अलिक सुन्दर की विजय की पूर्णगाथाएँ मोलियर के चरित्रों की मूर्ति पुत्र को 'निलीपुट द्वीप' में जाने से बचा लेती हैं, फिर भी एक इद तक अन्व पात्र उसके सामने बौने ही दिखाएँ पड़ते हैं। निष्पुगुप्त ऐसे नाँतिष्ठ और कूट के पंडित से उसका मत-वैमिन्त्य उसको एक विशिष्ट व्यक्तित्व प्रदान करता है। यत्न नीति को आत्मसात् करने वाला निष्पुगुप्त अपनी कूटनीतिरुता, संघटना-समता और कार्य-कुशलता में काफी अच्युती तरह अंकित किया गया है।

ताया के शब्दों में लोक ने मानरता को नया संदेश देते हुए लिखा है—“कृत्र ऐसा हो कि मानरता के धार पर शीतल विलेपन जने और वितस्ता की लहरों में अनुताम का जल हो।” निम्न क्या आज के पुद्द-लोलुप स्वार्थी-राष्ट्र अपने उम्माद की भूलकर यदु की बीरता, क्षमा, दया को बही मान्यता देंगे ? आज की बहुमुग्गी समस्याएँ पहले की अपेक्षा अधिक डलन्की हुई हैं। हृदय-परिवर्तन के सरल दग आज की म्ययस्त और संरस्त मानरता की पीड़ा दूर करने में बहुत अधिक समर्थ नहीं हैं। इसके लिए अररदस्त अर्थरेशन की आनश्यकता है।

'वितस्ता की लहरों' में एक स्थान पर पुत्र ने कहा है—“शरथ से जी सम्भव नहीं है वससे कहीं अधिक दया और शील से सम्मानित है।”

राजा राधिकारमण प्रसादसिंह की 'धर्म की घुरी' की टेर भी यही है। इस नाटक में विभाजन के फलस्वरूप उत्पन्न साम्प्रदायिक टंमों को समा और शील से शान्त किया जाता है। अहमद गाधीवादी मुसलमान है। वह कहता है—“मुहम्मद साहब अपनी नमाज में अररर कहा करते थे कि ऐ अररसाह ! मैं गवाही देता हूँ कि सय आदमी माई-माई हैं।” सन्तशरण गाधीवादी हिन्दू हैं। वे हिन्दू-धर्म और संस्कृति की व्यापक व्याख्या करते हैं—“एक ईश्वर—राम, अररलाह या गौड—जी कहो। हर आदमी उसका बन्दा, और आपस का मेल-जोल-भाई चारा। धर्म का प्रथ्य ही ठहरा प्रेम—चिरव प्रेम।” यह विश्व प्रेम मानरतावाद की नई पुंशर है। अहमद एक हिन्दू की रक्षा कृता हुआ साम्प्रदायिकता की अभि में अलकर राल हो जाता है। संतशरण उसकी बीबी और बच्चे की रक्षा करते हैं। एक हिन्दू शरणार्थिनी महिला का विवाह कराने में भी वे सफल होते हैं। अन्त में लोगों का साम्प्रदायिक उम्माद शान्त हो जाता है और वे सन्तशरण के मुरीद हो जाते हैं।

एक पूर्वाश्रित्त योजना और आदर्शवादी परिष्कृति के कारण कथानक बहुत कुछ यान्त्रिक और सपाट हो गया है। जीवनगत वक्तव्य, जो इस योजना का अंग नहीं बन सकती थी, ज्ञान बूझकर बहिष्कृत कर दी गई है। सिद्धान्तों के ऊहापोह में उत्सुकता का पता नहीं चलता। नाटक का परिपाटीप्रस्त अंत (conventional ending) उसी प्रकार का है जिस प्रकार 'एक या राजा' की कहानी के अन्त में कहा जाता है—“जैसा इनका राज पाट लौटा वैसा साग घर सुदई हों तो इनका भी लोटि।”

नाटक के सभी पात्र विखी न सिमी सिद्धांत को दोते फित्ते हैं। उनकी प्रतीकात्मक टटारियों पर मानवीय मासलाता नहीं दिखाई पड़ती। रक्त मासहीन छाया पुालिकाओं की भौति वे सूत्रधार के हाथ में नाचते रहते हैं।

राजा साहब का दूसरा नाटक 'अपना पराया' 'धर्म की घुरी' की अपेक्षा अधिक नाटकीय और कार्यपूर्ण है। इसका कथानक भी अपेक्षाकृत कम पिण्ड हुआ है। इस नाटक का सम्बन्ध भी हिन्दुओं और मुसलमानों से है, दो भिन्न भिन्न समाज से है। श्रावारागर्द यूसुफ का तथा-कथित पुत्र गुलाम सुरेश से निरन्तर आधिक सहायता उपलब्ध करके, समय समय पर उससे उपदेशामृत पान करता हुआ भी यूसुफ के स्तर से आगे नहीं बढ़ता। अंत में सुरेश की ही लड़की को उडा ले जाता है। एक विशेष सामाजिक वातावरण में पलने के कारण उसके संस्कार नहीं बदल पाते। सुरेश का पुत्र, जो वास्तव में यूसुफ के ससर्ग से पैदा हुआ है, एक मुसलकृत समाज में रहता है। अपने उच्च संस्कारों के कारण वह प्राणों की बलि देकर अपनी बहन की रक्षा करता है। रानी और सुरेश के अतर्द्भन्द्, रानी की कथ्य स्थिति, यूसुफ की टिपिकल श्रावारागर्द हमे अपने बीच के मनुष्यों में पहुँचा देती है। प्रेमनाथ सतशरण की भौति आदर्शवादी सुधारक हैं। ऐसे व्यक्ति समाज में बहुत कम दिरलाई पड़ते हैं। प्रेमनाथ को छोड़कर इसके शेष चरित्र मानवीय आशा निराशा और दुश्चिन्ताओं से नहीं छूट पाते। इस नाटक में भी जो आदर्शवादी हल प्रस्तुत किया गया है वास्तविक जीवन से उसका मेल नहीं बैठता। प्रेमनाथ की तरह आदर्शवादी व्यक्ति हमारे समाज में कितने होंगे? आज की नारी समस्या कुछ गिने चुने व्यक्तियों के दाक्षिण्य, दया तथा आदर्शों द्वारा नहीं सुलझाई जा सकती। उसे अपनी रक्षा अपने-आप करनी होगी।

पहले ही कहा जा चुका है कि पाश्चात्य संस्कृति और सभ्यता से भी हमारी संस्कृति और सभ्यता प्रभावित हुई है। देश के स्वतन्त्र हो जाने पर भी हमारा उच्च मध्यवर्ग पाश्चात्य सभ्यता को छोड़ने को कौन बहे उसे और भी अधिक अपनाता जा रहा है। भट्टजी के 'पर्व के पीछे' के अधिदेश एकाकी पाश्चात्य सभ्यता पर तीखे व्यंग्य हैं। पाश्चात्य सभ्यता और पूँजीवादी व्यवस्था किस प्रकार हमारी संस्कृति का मूल्याकन कर रही है इस पर भट्टजी की दृष्टि गई है। भट्टजी न तो सांस्कृतिक पुनरुत्थानवाद में विश्वास करते हैं और न पाश्चात्य सभ्यता की अतियों में। वे नये पुगने मूल्यों के सतुलन में ही जीवन की वास्तविकता देखते हैं।

व्यंग्य विधान आज के एकाकी नाटकों का सर्वप्रधान वैशिष्ट्य है। सभ्यता के विकास के साथ साथ जीवन की कृत्रिमताएँ बढ़ती जाती हैं। ज्यों ज्यों सभ्यता के कृत्रिम उपादान बढ़ते जायेंगे त्यों-त्यों व्यंग्य साहित्य का महत्त्व भी बढ़ता जायगा। यह व्यंग्य विधान अपने सम्पूर्ण तीक्ष्णता में जीवन को अपेक्षित दिशा में मोड़ने का एक जबरदस्त साधन है। कहना न होगा कि इस

सम्रह के अधिकांश एकाकी तथाकथित आधुनिक सम्प्रदाय और विदेशी मूल्यों पर तीव्र व्यंग्य है।

'नई बात' इस सम्रह का पहला एकाकी है। आन श्रेष्ठता भी एक मात्र मापक अर्थ है। इस आर्थिक श्रेष्ठता तथा लक्ष्य सामाजिक मर्यादा ने सांस्कृतिक मूल्यों को इस प्रकार टँक लिया है कि वे अत्यन्त हीन दृष्टि से देखे जाते हैं। सुन्दर, कुतल और विश्वरीलाल बवि का सांस्कृतिक मूल्य नहीं समझ पाते। उसका महत्ता से अभिभूत होकर एक दिन सुन्दर उसे सहायताार्थ कुछ नोट भेंट करती है। बवि उन्हें गरीबों में बाँट देता है। इसीको धन लोग 'नई बात' कहते हैं। पूँजीवादी वर्ग के लिए यह नई बात हो सकती है। यह वर्ग उसका त्याग और औदार्य देखकर आश्चर्यचकित हो गया है, जैसा कि नाटककार ने इस एकाकी के अन्त में दिखलाया है। किन्तु यह वर्ग इतना भोला भाला नहीं है। उस वर्ग के आश्चर्य चकित होने के मूल में धार्मिक वर्ग की आत्म चेतना को दूसरी दिशा में भुका देना है। इस प्रकार का परम्परागत conventional हल जीवन की यथार्थता के विपरीत है। निर्धनता की चकती में पिछला दुःख कवि दार्शनिक कितने दिनों तक साधना करता रहेगा! उसके घर और परिवार के लोग तथा स्वयं कवि और विचारक भी प्रशंसा की द्राक्षा में कब तक डुबकी लगाते रहेंगे?

'यह स्वतंत्रता का युग' पाश्चात्य शिक्षा संस्कृति में पली हुई नवयुवतियों की काम-मूलक स्वच्छन्द प्रवृत्ति पर गहरा व्यंग्य है। 'मायोपिया' में विवाह न करने वाली उच्च शिक्षा प्राप्त स्त्रियों की आत्म प्रवचना का पर्दासाध किया गया है। नारी पुरुष के पारस्परिक आकर्षण के चिरतन सत्य को भुलाने के पुरुष के प्रति खोम और उपेक्षा का भाव उनकी अपनी हीनता का घोटक है। यह कृत्रिम अह अपने में कितना खोपला है इसे सुधी के अन्तर्द्व में देखा जा सकता है। 'वागमन' भोग वृत्ति पर आधारित वैयक्तिक स्वतंत्रता का विकृत रूप है।

'पदों के पीछे' एक सामाजिक व्यंग्य है। सेठ लोग तो चौरबाजारी, बेईमानी के लिए बदनाम हैं ही। किन्तु जनता के वाग्रेसी सेवक चोरबाजारी न करके भी सेठों से कम पैसे वाले नहीं हैं। गाड़ीजी का नाम बेचकर स्वार्थ के लिए ये क्या नहीं करते? सेठ के शर्तों में इसका व्यंग्य नग्न हो उठा है— ये हैं काग्रेस के लोग। मेरे समान ही स्वार्थी और अर्थ खोजपु। इनके भी वैसे ही टाट हैं—मकान, कोठी, मोटर, नौकर चाकर, फिर मज़ा यह कि काम कुछ नहीं करते। व्यापार कोई नहीं करते । 'बानूजी' पारिवारिक स्वार्थपरता पर बड़ा व्यंग्य है।

परम्परा पालन के निमित्त रगमच की दृष्टि से भी इन नाटकों पर विचार कर लेना चाहिए। 'परम्परा पालन के निमित्त' मैंने इसलिए कहा कि हिन्दी का अपना रगमच न होने के कारण अभिनेता की दृष्टि से हिन्दी-नाटकों पर विचार करना बहुत कुछ उपहासास्पद दिखाने पड़ता है। आन हिन्दी के नाटक रगमच को दृष्टि में रखकर बरूर लिखे जाते हैं किन्तु कितने नाटकों को रगमच पर अभिनीत होने का सुअवसर प्राप्त होता है? हिन्दी नाटकों को रगमचीय रूपना केवल बौद्धिक होती है। फिर भी लक्ष्मणरायण मिश्र ने हिन्दी को नई रगमचीय टेक्नीक दी है। 'वितस्ता की लहरें' के रगमच वहाँ पर अनावश्यक नहीं हैं। नाटक केवल दो स्थानों पर सिमटा हुआ है। अतः केवल तीन पदों से काम चल सकता है। सवाद स्पष्ट, व्यञ्जनापूर्ण, सशिक्ष तथा प्रभावोपादक हैं। इस नाटक में मिश्रजी के धवारी में और भी निरार आया है।

राजा साहब की संवाद-योजना अपनी रुमानियत के कारण नाट्यीय यथार्थता को व्यक्त करने में समर्थ नहीं प्रतीत होती। फिर आज का सामाजिक एक विशेष सैद्धान्तिक पद्धति तथा परम्परायुक्त अन्त को रंगमंच पर नहीं देखना चाहता। नाटकों का रेडीमेड हल वास्तविकता से दूर होने के कारण अपेक्षित प्रभाव नहीं उत्पन्न कर सकता। कार्य व्यापार की योजना के कारण 'अपना पराया' अपेक्षकृत रंगमंच के अधिक अनुकूल है। रंगमंच की दृष्टि से भट्टजी के एकाकी सफलतापूर्वक अभिनीत हो चुके हैं। माया का सहज प्रवाह, संवाद की स्वाभाविकता इनमें सर्वत्र पाई जाती है। कुछ एकाकियों की घटनाएँ और कार्य-व्यापार उद्देश्य की एकता में सम्यक् योग नहीं पाते। इसलिए प्रभावान्विति भी घुटिरहित नहीं हो सगी है। उदाहरण के लिए 'पदों के पीछे' में बाब्रेस-कर्मियों का प्रसंग किरायेदार और इन्कमटैक्स-ऑफिसर के प्रसंग से जुड़ा हुआ नहीं है तथा 'बाबूजी' में मोलानाय और कान्ता का प्रसंग कथा-प्रवाह में कोई विशेष योगदान नहीं करता। रोप एकाकी वस्तु और शिल्प दोनों दृष्टियों से भट्टजी की सजगता, जागरूकता और प्रौढ़ता के चोतक हैं।

हिन्दी-कथा साहित्य की दौड़ में हिन्दी का नाट्य साहित्य सबसे पीछे रह गया है। हाँ, एकाकी नाटक संख्या तथा गुण दोनों दृष्टियों से हिन्दी-साहित्य की भी-वृद्धि कर रहा है। भट्टजी का नया संग्रह इसी बात का चोतक है। हिन्दी-एकाकियों की वृद्धि का सबसे बड़ा और महत्त्वपूर्ण कारण है रंगमंचों पर उनका खेला जाना। रेडियो-विभाग ने भी इसके विकास में उचित योग दिया है। बड़े नाटकों की ओर से जनता और लेखक दोनों उदासीन दिखाई पड़ते हैं। मिश्रजी-जैसे प्रख्यात नाटककार कई छात्रोपयोगी नाटक लिखने के पश्चात् 'वितस्ता की लहरें'-जैसा महत्त्वपूर्ण नाटक लिख सके हैं। इस उस्ताहहीनता के मूल में रंगमंच का अभाव ही मानना होगा। व्यावसायिक तथा अव्यावसायिक दोनों दृष्टियों से हिन्दी का रंगमंच नगण्य-सा है। हिन्दी-रंगमंच की अनुपस्थिति में हिन्दी नाटकों की उन्नति की बहुत आशा नहीं की जा सकती।



१. 'वितस्ता की लहरें', लेखक—सचमीनारायण मिश्र, प्रकाशक—आत्माराम एण्ड सन्स, दिल्ली।

'धर्म की घुरी' और 'अपना-पराया', लेखक—राजा राधिकारमणुप्रसाद सिद्ध, प्रकाशक—श्री राजराजेश्वरी साहित्य-मन्दिर, पटना-६।

'पदों के पीछे', लेखक—उदयराम भट्ट, प्रकाशक—मसिजीवी प्रकाशन, नई दिल्ली।

लक्ष्मीनान्त वर्मा

## पलायनवाद : दो स्थितियाँ

द्विती भी कला-कृति में वर्तमान सत्य को अभिव्यञ्जना उतनी ही स्वाभाविक है जितना कि प्रचलित सामाजिक, सांस्कृतिक और दार्शनिक क्लृप्ताओं एवं आस्थाओं द्वारा कलाकार का प्रभावित होना। कमी-कमी इनकी अभिव्यक्ति अत्रात रूप से भी प्रकट होती है। ईपिक्युरियन्स (epicureans), सिन्विव (cynics), स्कैप्टिक्स (sceptics) के बारे में उनकी असंतुलित और अमर्यादित कृतियों केवल एक ही बात बताती हैं कि वे वस्तु-स्थिति के वास्तविक रूप को जानते हुए भी वास्तविकता से दान-बुझकर पलायन करना ही अपनी विशेषता मानते थे। नीलो-वादी मान्यताएँ यदि एक ओर वैयक्तिक संकीर्णता और अतन्तुलन को जीवन का स्वर्णिम लक्ष्य चित्रित करने की चेष्टा में अतिवादी संकीर्ण दर्शन प्रस्तुत कर सकती हैं, तो साम्यवादी विचार-धारा का तपाकयित बृहत् समाजवादी दर्शन भी आधुनिक युग में अपनी चरम सीमा पर संकीर्ण-वाओं में कुछ कम नहीं है। वस्तुतः मार्क्सवादी सिद्धान्तों की अतिवादी प्रगतिशील परिचायि-तस म्यारक अनास्था की संकीर्ण मनोवृत्ति की परिचायक है, जो संस्कारगत संक्रमण एवं मूल्यगत आन्तियों के कारण विकसित हुई है। वास्तव में इन अत्रवादपूर्ण कृतिमत्ताओं का न तो कोई स्थायी महत्त्व रहा है और न रहेगा। जहाँ तक साहित्य का सम्बन्ध है उनके शोथे तर्क-जालों और अस्पष्ट नारों में जीवन को ऊपर से छू लेने की क्षमता चाहे जितनी हो, लेकिन जहाँ तक जीवन के आन्तरिक स्तरों और म्यारक चेतना के स्तरों को प्रभावित करने का प्रश्न है, मनुष्य और उसकी आन्तरिक अनुभूतियों की नये मूल्यों और नई व्यवस्थाओं से सम्बन्ध करने का प्रश्न है, यह निश्चय है कि अपनी अतिवादी एवं एकधर्मी मनोवृत्ति के कारण उनको सफलता मिलना कठिन है। जीवन न तो स्थिर रेखाओं में बह केवल वस्तुपरक स्नैप शॉट है और न ही वह एक ऐसा चञ्चल है जिसमें केवल गति-ही-गति हो, और रेखाओं के बीच केवल शून्य हो या शून्य भी न रहकर केवल एकधर्मी चित्र हो जिसमें देश, ज्ञान (time and space) अपना आयामों (dimensions) का सर्वथा अभाव हो। जीवन में मूलतः एक गहराई (depth) है। जो कला कृति केवल लम्बाई-चौड़ाई की लेंडर बन्ध होती है और गहरी अनुभूतियों को उचित स्थान नहीं दे पाती वह केवल सामयिक होती है। उसका समाचारगत मूल्य चाहे जितना हो, विचारशील विकास की वह कृतियों मानने में सदैव अफल ही रहती है। वस्तुतः इस प्रकार की कला कृतियों में केवल उन्मूलित भावनाओं का संशय और उनकी द्विविधा ही अधिक भङ्गवती है और ये द्विविधाएँ, ये संशय उस पलायनवादी प्रवृत्ति की प्रतीक होती हैं जिसमें आस्थाहीन जीवन की भुँभुहाट ही प्रभय पाती है। 'फिराक' गोरखपुरी का 'घरती की करवट' नाम का संग्रह इन्हीं अतिवादी संकीर्णताओं एवं अति साहसिकवादी आन्तियों का प्रतीक है।

यापर इन्हीं मूलगत आन्तियों का एक दूसरा रूप हमें वैरागी के चान्त-संग्रह 'बदली की रात' में मिलता है। यह संग्रह आत्मपरक होने के नाते 'फिराक' गोरखपुरी की काव्य कृति से कई दृष्टियों में ऊपर उठ जाता है। यद्यपि इस संग्रह में संशय है, दुविधा है, पलायन और अनास्था की मार्मिक संवेदना है, दिग्भ्रम है और असंतुलित संकामक हृदय की धड़कनों की

आर्टें हैं, लेकिन फिर भी भावनाओं के प्रति हंमानदारी, उनकी आत्मशक्त अनुभूति और आत्म-संशय की बेचैनी से भरा हुआ दर्द उसकी कला को अधिक प्रभावपूर्ण बना देता है। कवि का संशय केवल नारों से उत्पन्न नहीं पड़ता। वह किसी पताका के नीचे, चाहे वह बेसी भी हो, मनुष्य को खड़ा करके उसका नीलाम करने को तैयार नहीं है। वह इन पृथग्भूमियों से मुक्त मनुष्य की आत्मनिष्ठा को देखना चाहता है, उन नये सूरों को संग्रहित करना चाहता है जो स्वयं आस्था के स्वर पर विकसित हो सकें, जिनमें केवल अपने स्वर हों, अपनी अनुभूति हो और संशय भी हो तो ऐसा कि जो सामाजिक चेतना को केवल डंके की चोट पर न जगाये, बल्कि उसमें एक ऐसा दर्द पैदा कर दे जो जीवन को सार्थक और गतिशील बनाने में नारों की अपेक्षा आत्मानुभूति की भावना चाग्रत कर सके। और यही कारण है कि उस नये सच और उन नये मूल्यों के अभाव में कवि का संशय पलायन के रूप में भी गहराई से व्यक्त हो सका है।

लेकिन इसका यह मतलब कदापि नहीं है कि केवल इस संशय के कारण ही वैरागी की कला-शक्ति का कोई महत्त्व नहीं है। वस्तुतः संशय ही जिज्ञासा को जन्म देता है और इसीलिए बहुधा इसका भ्रम विचित्र रूप से अभिव्यक्त होता है। जब संशय संकीर्णताओं में विकसित होकर अमर बेल के समान समस्त जीवन पर छा जाता है तो निर्मूल बिराधार होने पर भी वह समूचे जीवन के विनाश को गतिबद्ध कर देता है, उसमें कृतिमत्ता ला देता है, उसे कुरूप और घेदंगा बना देता है। लेकिन जब यही संशय उस आत्मामिव्यक्ति की गहराई लेकर उभरता है, जो अपने चारों ओर के विश्वज्ञान जीवन को अर्थ देना चाहती है, तब वह अपने मूल की गहराई में उन तर्कों को जानना चाहता है जो संवेदनशील अनुभूतियों के साथ उस दृष्टिकोण की खोज में डूबना चाहते हैं—जो व्यापक हो, सार्वभौम हो, सर्वहितेच्छु हो; और इन सबके अनिरीक मानवीय हो ताकि नये मूल्यों और नई मान्यताओं का व्यापक आकार बन सके और नई परम्पराओं को विकास के साथ सम्बद्ध कर सके।

यद्यपि मूलतः उभयों के दोनों स्थितियों पलायन की मग्न जायेंगी लेकिन इन दोनों में अन्तर होगा, इन दोनों के उद्देश्यों में अन्तर होगा, माध्यम और अभिव्यक्ति में अन्तर होगा।

प्रथम स्थिति वह है जिसमें मिथ्या सादृशिकता, आन्दोल, आतंकवन्ध शौर्य, बौखलाहट और आवश्यक द्विविधा के स्वर विकसित होते रहते हैं और इस दिग्भ्रम के साथ व्यक्त होते हैं जैसे वे स्वयं युग के मसीहा हों, सृष्टि के संरक्षक हों और मानव जीवन को ऊपर उठाने के लिए केवल वही रास्ता ठीक समझते हों जिसका कि वे स्वयं अनुसरण करते हों। वे उस पेटेष्ट दवा की तरह कुछ पेटेष्ट गारों तक मानव-बुद्धि को सीमित कर देना चाहते हैं जो सरदी चुकाम से लेकर यार्डलिस तक में काम दे सकती है। लेकिन यह पेटेष्ट दवा अस्तर काम नहीं देती, क्योंकि जो दवा बॉटते हैं उनकी ज्वान रटी हुई होती है, उनका अभिनय और उनकी भावना उधार ली हुई होती है इसीलिए उसमें 'अपील' भले हो उपचार तो नहीं ही होता और आज के इन्डान को न तो अपील करने वाली बकालत की भाषा चाहिए, न लडावे पहने हुए उपचारक। आज उसे ऐसा साहित्य और ऐसे साहित्यकार बलाकार को आवश्यकता है जो केवल उसका दर्द एक इन्डान के नाते अनुभव कर सके, और उस अनुभव में न तो सुधारक का वक्तव्य हो और न बाल की खाल निकालने वाला तर्क ही। आज के निलिप्त जीवन को केवल एक मानसिक (psychic) संवेदनशील सदानुभूति की आवश्यकता है। लेकिन जो इस स्थिति के वास्तविक रूप की उपेक्षा

करते हैं वे कुछ ऐसे उकुचित नारों को ही साहित्य और दर्शन का सत्य और लक्ष्य मान लेते हैं जिनकी विवेचना में तथ्य कुछ नहीं मिलता, ऐसा लगता है जैसे कोई हिस्टोरिक नृत्यकार दूर के टोल की ताल पर अपनी विचित्र विचित्र मुद्राएँ बना रहा हो, लेकिन वे मुद्राएँ इतनी सन्दर्भहीन हों कि उनका वास्तविक मर्म केवल एक मजाक बनकर रह जाय।

किन्तु इस प्रथम स्थिति के अतिरिक्त इस सक्रमण युग में एक दूसरी भी स्थिति है जिसमें अतिवादी सङ्कीर्णताओं के वायुमय पलायन को जन के मूल प्रश्नों से विषय नहीं होता। यद्यपि उसके भीतर भी परम्परागत रूढ़ियों के प्रति खीझ होती है, स्वीकार की हुई सीमाओं से ऊब मालूम होती है, भ्रान्तियों के प्रति विद्रोह की भावना जागरूक होती है। लेकिन यह सब होते हुए भी वह वस्तु स्थिति से पलायन करता है—नये मूल्यों के लिए, व्यापक मानवीय संवेदनाओं के लिए, उन तथ्यों के लिए जो मात्र अनुसरण न होकर विवेक प्रधान होते हैं। मनुष्य को केन्द्र मानकर उसकी आत्म उपलब्धि की विज्ञासा ही इस पलायन को उन कुपिटत, सङ्कीर्णतावादी प्रवृत्तियों से अलग करती है जो केवल मन्त्र के रूप में स्वीकार की जाती है। इसकी मूल भावना अपनी श्रेणी में उन सभी को समेट लेती है जिन्होंने 'मत प्रचार' की अपेक्षा उन जीवन्त राजनामक सृष्टि चेतना के स्रोतों को ही स्पष्टकर माना है जो परम्परा को तोड़ते हुए भी उन सूक्ष्म मानवीय संस्कारों को स्वीकार करते हैं जो सदैव जीवन के विकासशील तत्त्वों को प्रोत्साहित करते रहते हैं।

इस पृष्ठभूमि में 'फिराक' गोरखपुरी की नवीनतम पुस्तक 'घरती की घरबट' और भी वैरागी की 'बदली की रात' स्पष्ट रूप से आत्म की उन्मूलित भावनाओं के अन्तर्गत विस्थापित पलायनवादी प्रवृत्तियों की दो विभिन्न स्थितियों को प्रदर्शित करती हैं। लेकिन दोनों ही में वर्तमान तिरक परिस्थितियों से ऊबकर किसी नई दिशा की ओर उकेत किया गया है। दोनों ही वस्तु स्थिति के प्रति विद्रोह करते हैं। लेकिन अन्तर वहाँ पैदा होता है जहाँ एक रूप और चीन तक ही मानव विकास की कल्पना सीमित कर देता है और दूसरा उनके अतिरिक्त भी मानव-मूल्यों को स्थापित करने की सम्भावना रखता है। वैरागी की निर्वासित भावनाएँ, मानव मूल्यों के विपरीत तत्त्वा को जोड़ने में त्रिधाशील होना चाहती हैं, 'फिराक' गोरखपुरी की भावनाएँ रूप और चीन की प्रवृत्तियों तक सीमित होने के कारण खोजली और पेली ही लगती हैं। वैरागी में मानवता के प्रति आस्था है, 'फिराक' की घारी आस्था साम्यवाद और प्रगतिशील सङ्कीर्णताओं तक ही सीमित है। 'फिराक' की आस्था है।

"हमारे देश में इसकी भारी आवश्यकता है कि हमारी जातीय चेतना बीसवीं सदी के सबसे बड़े सन्देश को ग्रहण कर ले—यह सन्देश है रूस और चीन की क्रान्ति का मेरी कविताओं के इस संग्रह में कई कविताएँ अनेक शीर्षकों से मिलेंगी जिनमें मैंने भारतीय चेतना को उकसाकर यह अनुभव कराना चाहा है कि वे क्रान्तियाँ इस सदी की सबसे महत्त्वपूर्ण घटनाएँ हैं अब हम आपको चीन ले चलते हैं "

चीन और रूस की क्रान्ति का समर्थन या उनसे अस्वीकार करने की अपेक्षा यदि 'फिराक' साहब ने आत्म की सन्नति प्रस्त और विस्थापित आस्थाओं के सामने उन सूक्ष्म मूल्यों की अशील की होती, जो मानवता के निकट हैं, तो शायद वह उस चेतना को जगदा उसी रास्ते की ओर उकसा पाते। रूप और चीन को मानवता के विकास की चरम सीमा मानने में एदेह होना



तर्क-संगत भी है .....इसलिए अपनी आस्था की घोषणा के बजाय यदि उनकी प्रतिभा रूसी साम्यवाद और अमरीकी डालर के आगे भी मनुष्य की कल्पना और आस्था पर विश्वास करती तो निश्चय ही उससे हमारी जातीय चेतना को ज्यादा बल मिलता ।

“हथौड़े में हस्तिये में इर्कानियत है, वहाँ हर अमल ऐन रुहानियत है ।

है चीन की जीत हर तमन्ना की जीत, है चीन की जीत सारी दुनिया की जीत ।”

स्पष्ट है कि ‘फिराक’ साहब ने अपने और अपने साथ तमाम इन्सानियत की तमन्ना को चीन की क्रांति और रूस के हँसिये-हथौड़े तक ही सीमित कर रखा है । चीन की क्रांति इतिहास की एक घटना है और कोई भी घटना जीवन के सशक्त तत्त्वों से बड़ी होती है, यह स्वीकार करना गलत है । हँसिया-हथौड़ा केवल एक प्रतीक है, और प्रत्येक प्रतीक की अपनी एक सीमा होती है । इसलिए यह कहना कि संसार की और मनुष्य की सीमा केवल एक घटना और एक प्रतीक में ही सम्पूर्ण है, सर्वथा गलत है । जिन्दगी इन सीमाओं के आगे भी पनपती और बढती है इसलिए कला, साहित्य और दर्शन को केवल इन्हीं सीमाओं में बाँधकर रखना मानवीय विकास की भर्त्सना करना है ।

“जय रूस के मतलब से हुआ नूर का तडका, सरमाया परस्ती का चिराग और भी भडका ।  
हिटलर का गर्जना है कि विजली का है कडका, सुनकर बरे आजम भी जिसे काँद उठेंगे ।

हम जिन्दा थे, हम जिन्दा हैं, हम जिवा रहेंगे ।”

प्रथम पंक्ति की आत्महीनता अन्तिम पंक्ति के आत्मविश्वास को नपुंसक बनाकर छोड़ देती है । विस्थापित भावनाओं के संघर्ष में अपने ऊपर विश्वास की कमी की ही प्रतिक्रिया रूस की रोशनी में विकसित होती है । ‘फिराक’ साहब की यह दिमागी दासता इस बात को पुनः पुष्ट करती है कि वह स्वतन्त्र रूप से कुछ भी सोचने में असमर्थ हैं । समस्त मानवता का संशय रूस और चीन के ‘निर्णय-मिन्तु’ में ही है और उसके अतिरिक्त उनकी आस्था किसी भी दूसरी चीज पर नहीं है; यहाँ तक कि अपने पर भी नहीं है ।

इस सम्बन्ध में बर्नार्ड शॉ की एक पंक्ति का उल्लेख कर देना आवश्यक है । उसका कहना था कि “Decadence can find agents only when it wears the mask of progress”<sup>१</sup> और इस कथन का एक-मात्र कारण यह है कि विस्थापित भावनाओं की संकीर्णता तमस्त चेतना को इतनी नृशंसता से अकड लेती है कि हर वह नारा, हर वह ध्वनि, जो केवल गुँज पैदा करके इन्सान को दिमाग को छोड़ देती है, वही सत्य मानून पढ़ने लगती है । कहना न होगा कि ‘फिराक’ साहब अपनी भावनाओं को इस स्वाभाविक अर्सगति से बचाने में असफल ही रहे ।

इसके विपरीत इन्हीं स्थितियों की प्रतिक्रिया दक्षिण के कवि वैरागी में दूसरे प्रकार से व्यक्त हुई है । न तो वैरागी संशय और दुविधा की स्थिति में संकीर्णता ही स्वीकार करते हैं और न अपनी जिज्ञासा के कौतूहल को नये मानव-मूल्यों के अनुसंधान से ही धृक् करते हैं । उनकी स्थिति है कि :

1. In moments of progress the noble succeed because things are going their way in moments of decadence the base succeed for the same reason - hence the world is never without the exhilaration of contemporary success.”  
—Bernard Shaw.

“आज खड़ा तू चौरादे पर  
संगी-साथी गये बिटुड़कर  
प्रात गगन हँसता है सिर पर ।”

लेकिन उनकी व्यापक चेतना यह है कि :

“चरों थोर अनन्त दिशाएँ—आगे जीवन का पथ फैला ।”

और तब संदेश यह है कि—

“बल रे मानव आज अकेला ।”

बाद और विवादों की इस भ्रान्तिजनक स्थिति में आज मनुष्य को बेवजह उधका ही आत्मविश्वास ऊपर उठा सकता है । जिस अपवाद के बीच संतप्त जीवन की आस्थाएँ घूर-घूर हुई जा रही हैं, उस स्थिति में शायद बैरागी भी की यह बाँधी उनकी शक्ति और सम्बल प्रदान करने में सफल होगी, जो इन दोनों अविवादी विचारधाराओं के अतिरिक्त केवल मानवीय चेतना पर विश्वास करके आगे बढना चाहते हैं । यहाँ ‘क्रियाक’ साहब केवल एक वर्ग-विशेष यानी अमरीका को ही दोषी टट्टार मानवता की बात न करके रूस की प्रशस्ति लिखते हैं, वहीं निरपेक्ष कलाकार के स्वयं को सुरक्षित रखते हुए बैरागी का कथन है कि :

“तू न और छोड़ू के कीचड़ बीच जिन्ना जीवन जल जाता ।”

और

“मानव रस निराश जीला में, पर मानवता खूननगील है ।”

लेकिन आज वह मानवता ही जैसे भेदों के आढम्बर में खो गई है और बैरागी को सारा संसार और सारा समाज ही ऐसा लगता है जैसे :

“मानवता है कहाँ घरे यह गूँगों-पशुघों की जमाव है ।”

बैरागी की इन पंक्तियों में युग के मसीहों को चौंका देने की क्षमता है । वस्तुतः उनकी यह आवाज आज उस चेतन और सजीव आत्मा की सप्राय आवाज है जिसने दो महायुद्धों के बीच उन समस्त प्रचारकों का असली रूप देखा लिया है । कभी इसी आवाज ने कोरिया से लेकर फ्रेडलिन और वाशिंगटन तक की प्रस्तर मूर्तियों को पूजा या, उनको अपनी भद्रा और स्नेह अर्पित किया या, लेकिन आज के मनुष्य के सामने आज वे मूर्तियाँ मूक और बाधिर-सी प्रतीत होती हैं । आज उनके स्थापित मूल्य नष्ट हो चुके हैं और यहाँ धारण है कि सबने आत्मनिष्ठ मानव आज इन्सान के लिए कुछ नये मूल्यों और नई मर्यादाओं को स्थापित करने में जिज्ञासु और आग्रहक है ।

और जहाँ इन नये मूल्यों को स्थापित करने की मानना है, वहीं आज मनुष्य इस बात को भी ध्यान में रखना चाहता है कि ये मूल्य मनुष्य को लक्षित किये बनाने जायें, उसकी आस्था पर बनें, क्योंकि यह निश्चय है कि किसी अविवादी विचारधारा के अनुसार किसी भी प्रकार के आरोपित मूल्य आज के मनुष्य को ऊपर उठाने में अयफल हंगे । आज के लिए यह आवश्यक है कि इस समूचे जीवन को सर्वथा मनुष्य की दृष्टि से देखें और उन समस्त संदर्भों से अलग मानव मूल्यों का मूल्यांकन करें, जिन्होंने आज उसे उस आत्महीन, निरीह यन्त्र के समान बना दिया है जो सोखना, रोग ग्रस्त, पावों से भरा हुआ, निर्बल हाथों को उठा-उठाकर केवल बच-पच की धनि भुँजाना जानता है—जिसके पास अपना कुछ नहीं है, यहाँ तक कि उगरी अपनी

चमडी भी नहीं है।

'फिराक' साहब और बैरागी में यही मौलिक अन्तर है। 'फिराक' शायरी की मजबूतियत की अपेक्षा विषय की मजबूतियत में अधिक विश्वास करते हुए मालूम पड़ते हैं। उनका विषय विशुद्ध मानव नहीं है, उनका स्वर उस मनुष्य के लिए है जो आदमी से ज्यादा और आदमी से कहीं बड़ा उन मान्यताओं को मानता है जो रूस और चीन में प्रचलित हैं।

यह तो रही बैरागी और 'फिराक' गोरखपुरी के जीवनगत मान्यताओं में अन्तर और उसकी प्रतिक्रिया की बात। 'फिराक' गोरखपुरी की कला की विवक्षित के सामने 'घरती की करवट' एक छोटी कला-कृति है। बैरागी को अग्नी हिन्दी सवार शायद ही जानता हो। इस बात को स्वीकार करने में हमें हर्ष होता है कि उर्दू के विद्वान् और विख्यात शायर ने हिन्दी में भी लिखना प्रारम्भ किया है। जैसे 'फिराक' की गजलें और रूपाइयों ने उर्दू शायरी में एक विशेष स्थानि पैदा की थी। गजल के क्षेत्र में उनके प्रयोग अद्वितीय माने जाते हैं। शैली, भाषा, माध और अभिव्यक्ति के साथ साथ बौद्धिक जागरूकता 'फिराक' की उर्दू शायरी की बात है, लेकिन अपने उस्तादाना अन्दाज में जब 'फिराक' साहब उर्दू के वजन पर हिन्दी में लिखने का प्रयास करते हैं तो उनकी काव्य रचना शिथिल पड़ जाती है। कहीं कहीं अटपटेपन के साथ साथ अस्वस्थारी प्रयोग पढ़े ऊबड़काबड़ लगते हैं। काव्य की कोमल अभिव्यक्ति के अनुकूल भाषा की स्वाभाविकता नहीं निभ पाती। सुहावने इतने अधिक हो जाते हैं कि भाषनाएँ जुटोली होने की अपेक्षा अधिक जागरूक हो जाती हैं और इन सबका एक-मात्र कारण यह है कि हिन्दी की अपनी एक शैली ढल चुकी है। कम से कम काव्य के क्षेत्र में वह शैली काफी आगे बढ़ चुकी है। हो सकता है कि हाँ कार्यों से 'प्रसाद' जी की 'कामायनी' या 'अशेष' की भाषा शैली, या जैनेन्द्र का गद्य 'फिराक' साहब को नापसन्द हो, लेकिन हिन्दी ने उन्हें स्वीकार कर लिया है और आज अधिकांश लेखक उन्हींके आधार पर लिख भी रहे हैं। काफी साहित्य लिखा भी जा चुका है, इसलिए उर्दू का अच्छे से अच्छा अन्दाजे बयान भी आज की शैली में खप नहीं पाता। 'घरती की करवट' की अधिकांश कविताओं की शैली अपरिचित और भीड़ी मालूम पड़ती है।

आत्मपरकता (subjectivity) काव्य की आत्मा है। 'फिराक' साहब की अधिकांश कविताएँ इतनी राबनीतिक हैं कि उनका काव्यगत सौन्दर्य नष्ट हो गया है। 'घरती की करवट' की अधिकांश कविताएँ सूचनाएँ अधिक देती हैं, भावना कम। 'फिराक' साहब से हम यह आशा करते थे कि इस रचना समग्र में उनकी अधिकांश पंक्तियाँ मिम्नलिखित स्तर की होंगी। जैसे :

“इक हल्कणु ज़जीर तो ज़जीर नहीं है  
इक मुक़्तणु तस्वीर तो तस्वीर नहीं है  
सक़दीर तो औमों की हुमा करवी है  
इक फ़र्द की किस्मत कोई चक़दीर नहीं है।”

यद्यपि हम व्यक्ति को इतना गम्भीर नहीं मानते फिर भी यदि इसी विश्वास और गहराई के साथ 'फिराक' साहब ने अपनी भावनाएँ प्रस्तुत की होतीं तो शायद यह पुस्तक अधिक प्रिय होती। लेकिन अफसोस तो यह है कि अधिकांश रचनाओं में 'इस दुनिया की ऐसी तैसी' ही बहुत है, अपनी अनुभूतियों के बारे में कहीं कुछ नहीं। लगता है जैसे पूरी किताब एक

प्रामोदोन रिकार्ड हो, जिसमें तबे में ककरी हुई आवाज ही आवाज है, व्यक्ति की छाप बर्ही भी नहीं है।

भाषा और लिपि के बारे में केवल इतना ही कहना है कि पुस्तक के आरम्भ में 'ये कविनाएँ कैसे पढ़ी जायें' शीर्षक से जो कुछ 'फिराक' साहब ने लिखा है वह एकांगी है। प्रमाण के लिए हिन्दी में 'प्र', 'ज' इत्यादि के नीचे से हिन्दी हटाने की बात बहुत पहले उठाई गई थी जिसको 'फिराक' साहब ने स्वीकार करने से शायद कोई हानि समझी है लेकिन 'श्रु' को 'रि' लिखने में उन्हें कोई आपत्ति नहीं हुई। अगर 'फिराक' लिखने की हिन्दी मिटा दी जाय तो बड़ी उतना ही अनुपयुक्त होगा जितना कि श्रुति को 'रि' कर देना। लिपि के विषय में व्यावहारिक रूप से इन मान्यताओं को स्वीकार कर लेना भिन्न बात है।

वैसा कि कहा जा चुका है गणक के 'तखैयुन', 'तगजुल' और उसके शिखर विधान में नये प्रयोग करने वालों में 'फिराक' साहब का विशेष स्थान है। लेकिन नई शक्तियों के प्रतीक के रूप में उर्दू शायरी के इन्कलाबी शायर का यह मत है :

"आनकल प्रयोगवाद की एक फुलभरी हिन्दी कविता में कुछ लोगों ने छोड़ रखी है इन लोगों ने प्रयोगवाद की जैसी मिसालें पेश की हैं उसे मैं झलमारवाद कहता हूँ।"

जहाँ तक 'फिराक' साहब का यह वक्तव्य है वह इतना खोलना है कि कम से-कम उर्दू के प्रतिष्ठित शायर की कलम से यह शब्द खोया नहीं देता। पता नहीं प्रयोगवादी रचनाएँ 'फिराक' साहब ने कहाँ तक पढ़ी हैं, लेकिन 'प्रयोगवादी' जिसे हम नई कविता भी कहते हैं, उसमें हिन्दी-प्रतिभा की विकासमुख प्रवृत्तियों का संशय और स्वस्थ परिचय मिलता है, इसमें कोई सन्देह नहीं। जैसे बिना पढे राय कायम कर लेना बात दूसरी है।

'धरती की धरवट' के विषय में अन्तिम वाक्य कहने की अपेक्षा, 'फिराक' साहब की यह रूबाई ही काफ़ी है :

"लकड़ों की दुकानों को अब बढ़ाना होगा  
कुछ करके मुचल्लिम को दिखाना होगा।  
तालीम को ज़ल्लाके थमल होना है  
पानों में दिमाग अब बसाना होगा।"

ताकि पानों में छुटन पिचड का आकार बन पाए न कि वह केवल एक सलाम का प्रतीक बनकर भूल जाय।

'बदली की रात' के लेखक वैरागी दक्षिण भारत के हैं। हिन्दी का उनके लिए 'फिराक' साहब से ज़्यादा कठिन प्रतीत होना स्वाभाविक है। फिर भी जिस शिल्प निपुणता और शैली का सफल प्रयोग 'बदली की रात' में मिलता है वह इस बात का स देश देता है कि हिन्दी भाषा का संस्कार समस्त भारत में आत्मतुभूति के साथ प्रहण किया जा रहा है।

'बदली की रात' मूलतः आश के संक्रमण का प्रतीक है। यद्यपि उसमें 'धराप' और 'पनापन' की सदिग्ध बाणी पर्याप्त है, लेकिन वह सशय व्यक्ति का सशय ही नहीं बरन इस युग के सशय के साथ सम्बद्ध है। जहाँ एक ओर वैरागी दृष्टी हुई मान्यताओं के बीच छुटन अनुभव करते हैं वहीं वह नई मान्यताओं के प्रति विश्वास भी हैं। उनकी दृष्टी हुई आस्था नई आस्था की पाचक अवश्य है, लेकिन नई आस्था के प्रति जागरूक होने के कारण उनकी बाणी

में नास्तिकता अथवा आस्थाहीनता नहीं है।

समस्त काव्य सग्रह में चार प्रकार की कविताएँ हैं। पहली तो वह जो कवि की आत्म-चिन्तना को प्रदर्शित करती हैं। इन कविताओं में वैरागी की जीवन के प्रति दृष्टि अधिक साफ और स्पष्ट रूप से उभरी है। सामूहिक चेतना को स्वीकार करते हुए वह व्यक्ति की मर्यादा को भी सुरक्षित रखना चाहते हैं। शायद उनकी भावना आत्मकला की दलगत समूहवाद की विपरीतताओं से अन्तर्गता नहीं है। तभी उनके स्वरों में सदृश ही पलायन की भावना जाप्रत होती है, लेकिन यह पलायन कायरता का पलायन नहीं है और न ही इसमें अतिरिक्त करने वाली वचनहीन नृशक्तता है।

दूसरी प्रकार की कविताएँ भावना प्रधान आत्म उद्बोधन से सम्बन्ध हैं। इस वर्ग में कवि की आत्मरसक भावनाएँ सृष्टि और व्यक्ति की सम्पन्नता को लेकर चलती हैं। इनमें मनुष्य का सौन्दर्यपान भी मिश्रता है, उसके आत्मरस और बहुमती कलेज के साथ उस दर्द की अतृप्तता है जो सृजन को शक्ति प्रदान करती है।

तीसरी प्रकार की कविताएँ गीत शैली के अन्तर्गत आती हैं। यद्यपि इन गीतों में काफी शिथिलता है और इनके शिल्प निर्माण में कहीं कहीं शिथिलता भी दिखाई पड़ती है लेकिन यह सब होते हुए भी इनकी प्रेक्षणीयता मार्मिक है। ऐसा लगता है जैसे कवि जीवन को एकदम न बनाकर समस्त तथ्यों और सत्तों को अपनी रागात्मिक शक्ति के साथ समेटता चलता है। गीतों में निराशावादी प्रवृत्तियों का प्राचुर्य है। सूचियों की शैली में भी कुछ गीत हैं, जो एकात्मानुभूति के महत्त्व को शिथिल कर देते हैं।

चौथी प्रकार की कविताएँ 'आधुनिक' के अन्तर्गत आत्मकला की नई कविता की विपरीत दस्तु और शिल्प निर्माण से प्रभावित हैं। इस शीर्षक के अन्तर्गत 'पलायन' कविता महत्त्वपूर्ण है। इसमें वह सभी नये तन्त्र हैं जो आधुनिक हिन्दी कविता की नवीनतम शैली के अन्तर्गत आते हैं। कहीं कहीं विन्नों और प्रतीकों का बड़ा सफल चित्रण मिलता है। मानवीय संवेदनाओं के साथ कहीं कहीं भी कवि की जागरूक अन्तर्वेदना व्यक्त हुई है वह स्थल बड़े मार्मिक और हृदय माहुर हैं।

लेकिन कहीं कहीं वैरागी में प्रतिभा के सूत्र स्पष्ट दिखलाई देते हैं वहाँ ऐसा लगता है जैसे उनके चित्त में बहुत कुछ कन्फ़्यूजन और अर्थ सत्य है जो उनकी चेतना को भ्रमित करने में अधिक सफल हुआ है। इस भ्रम और अन्तर्वेदनक (confused) स्थिति में से जो आस्था और विश्वास के सूत्र यत्र तत्र निपटरे हुए हैं, उनको एकत्र करके एकरूपता देने का साहित्य वैरागी की का है। कला न तो केवल भाव है, न केवल चिन्तन है, वह भाव और चिन्तन के साथ साथ कुछ चिह्न अंकित करती चलती है जिसमें मध्य की सम्भावनाएँ प्रथम पाती हैं और विकसित होती हैं। वैरागी की में कहीं दृष्टि है, भाव है, चिन्तन है और शिल्प है वहाँ उनके धिरोधे हुए विचारों को और अधिक उभार से व्यक्त होना चाहिए, उनकी निखरी हुई सम्भावना और अधिक आस्थावान होनी चाहिए और उनका संशय आज की सीमाओं को लौटकर समाप्त होना चाहिए। मानव अतृप्तियों से द्रवित उनका भावना प्रधान व्यक्तित्व यदि अधिक सतृप्त रूप से व्यक्त होता तो थोड़ी बहुत आतंकजन्य विस्थापित प्रवृत्तियों, जो सृष्ट ही उभर आई हैं, न होती और कवि अपनी कला को केवल—

“कैसे भाग जाएँ हम ?  
कैसे जाग जाएँ हम ?  
काल की मुट्टी से बालू बन  
कैसे तिमरू पाएँ हम ?”

की भावना तक सीमित रहने की अपेक्षा, उसे मुट्टी में पिचक रूप देकर उस प्राण-प्रतिष्ठा के मन्त्र का आह्वान करता जिसमें धीरता और सहनशीलता ही जीवन के नये मूल्यों को विकसित और प्रस्तुत करती हैं।<sup>१</sup>



रामतेलानन पाण्डेय

## प्रेतों की शव-परीक्षा

इस उपन्यास में निम्न मध्यमगं और उसके रुढ़ियुद्ध संस्कारों की क्या है जिनकी संस्कृति समझने की भूल की जाती रही है। इन संस्कारों के प्रेत ही यहाँ बोलते हैं, इनकी आत्माएँ हमारी आत्माएँ हैं। अतः ‘प्रेत बोलते हैं’ में उनकी सोंगों का स्पन्दन है, जो सोंग लेते हैं पर जीविन नहीं; जिनमें गति है किन्तु जीवन की स्फूर्ति और प्रेरणा नहीं। निम्न मध्यमगं आज संस्कारों का खण्डहर है जिसमें उल्लू बसते हैं और प्रेन बोलते हैं। मृतप्राय निम्न-मध्यमगं का प्रतिनिधि और प्रतीक है ‘शमर’—समाज-भीरु, स्वप्निल, आदर्शात्मक एवं काल्पनिक महत्वाकांक्षी, किन्तु दबू और ऐसा दबू को कायरता की सीमा का स्पर्श कर ले। इसकी क्या संयुक्त हिन्दू-परिवार की दयनीयता के परिणाम में निश्चित होती है जिसके मरणशील हासोन्मुख संस्कार ध्यक्षि को आकुञ्चित कर रहे हैं। वस्तुतः अतीत का मोह, जिसे हम अत्यन्त भारतीय संस्कृति की संहा देते रहे हैं, प्रेत और भूत बनकर मानवीय चेतना को कुचिपट कर रहा है और अतीत-मोही पुनरावर्तनवादी इन्हीं आदर्शों का महत्त्व देकर नई समस्याएँ रचड़ी कर रहे हैं। इसमें प्रेतात्माएँ नहीं बरिच बीदिन प्रेत सोंग ले रहे हैं, वे निम्न-मध्यमगं के प्रेत हैं। नवीन मान्यता के उन्मेष के लिए इन वास्तविक प्रेतों से मुक्ति चाहिए, इन सांस्कृतिक भूतों से मुक्ति। लेखक इस मुक्ति के मसीहा के रूप में ‘प्रगतिशील मान्यता’ की अवतारणा करता है जो धर्ममुनिष्ठ मान्यतावाद ही है और कुछ नहीं। लेखक के इन विचारों से सहमत नहीं होना दूसरी चीज है, और आलोचक इस समाधान से सहमत भी नहीं है, किन्तु लेखक अपने विचारों के कारण अपराधी नहीं टहराया जा सकता। फिर भी इस पारथा में संगति नहीं कि अगली व्यवस्था की चिन्ता किये बिना ही आज की स्थिति त्याग दे। इसे प्रगतिमूलक भी नहीं माना जा सकता। लेखक कुछ ऐसा मानता हुआ टीस पढता है कि अन्धकार स्वयं अपनी पूर्ति का अन्वेषण कर लेगा, क्योंकि उसके प्रतिरूप शिरीष का कथन है : “...कुछ भी सही पहले एक

१. ‘धरती की फागट’, लेखक—‘किराक’ गोरेखपुरी, प्रकाशक—हजाहावाद डॉ जटनल प्रेस, हजाहावाद। ‘बदली की रात’, लेखक—वैरागी, प्रकाशक—नीलाम प्रकाशन, प्रयाग।

अवस्था को तो छोड़िए तभी वो दूसरी में आ पाएंगे। साफ बान वो यह है कि अगली अवस्था चाहे जो हो, न वो इन परिवर्तन-विरोधियों द्वारा दी गई होगी, न कोई पुरानी होगी—वह मिल-कुल नई होगी, मिल-कुल नई होगी।”

वस्तुतः ‘समर’ का अतीताग्रिष्ठ धूमिल आदर्शवाद शिरीष के ‘प्रगतिशील मानवतावाद’ के साथ उल्लंघना नहीं, उसे लेकर ने इतना कमजोर समझा कि प्रथम संघर्ष में ही चरनाचूर हो जाता है, अतः संस्कार सांस्कारिक बन्धन प्राप्त करने में अक्षम ही रह गए। ‘समर’ धूमिल आदर्श के सपनों को जीवन में उतार नहीं उठा, उसमें क्षमता का अभाव ही और अपनी अक्षमता के लिए नारी को बन्धन मानने की मध्यमार्गीय धारणा से यह जन्मी हुई थी है। ‘समर’ के प्रेत का आत्म-विश्लेषण वस्तुतः लेखक द्वारा निम्न-मध्यमार्गीय समाज का विश्लेषण है : “मैंरी भावनात्मकता कभी भी मुझे निरलेपणालम्ब रहित से न देखने को मजबूर करती रही। मैं जानता था यह मुसीबत है, यह कीचड़ है, दलदल है, जो मुझे बाँधे हुए है।” न जाने कैसा एक भारात्मक सम्बन्ध था जो मुझे उससे बाँधे था—मैं सड़कड़ाता, चीखता, घिबलाता और त्रिदुरते पक्षी की तरह अपने आपमें मुँह छिपाकर पड़ रहता।” और प्रेतों का समवेन विश्लेषण है : “एक लम्बे अलसे से, एक अनादि युग से हमें इन जगों और समाधियों में बन्द कर दिया गया था—इन्हे हमारा शरीर बना दिया गया था—और यह सड़ा-गला शरीर हमें घोंटे हुए था, हमें दबोचे हुए था। हमारी मिसकियाँ बाहर नहीं आ पाती थीं।”

‘प्रेत बोलते हैं’ मूल रूप में क्या है यद्यपि इसमें सिद्धान्तों की सघनता और समाधान का निर्देश है जो मौलिक नहीं, उनके प्रकाशन के माध्यम में नवीनता अग्रसर है। इस कथा में कथानक बन पाने की क्षमता भी है और गति की शिष्टता भी तथा प्रारम्भिक अशों में कथा-रस का भी संयोग है। समाधान रूप प्रगतिशील मानवता, साम्यवादी समाज-दर्शन-मात्र है उसके भिन्न नहीं, क्योंकि ‘समर’ को यह भर्त्सना उठाए जा रही थी कि उसके “जैसे हजारों प्राणी इस दलदल में धँसे गल रहे हैं, सड़ रहे हैं” और उसने “उन्हें जानने की कोशिश नहीं की। कभी उनका साथ प्राप्त करने को हाथ नहीं बढ़ाया।” सर्वहारा का उल्लेख नहीं करते हुए भी उनकी ओर से लेखक दावा पेश करता है : “समाज की अवस्था या व्यवस्था को बदलने की सनसे अधिक आवश्यकता, अधिक दबाव वाला हिस्सा ही महसूस करता है, जैसे मैंने बताया—क्योंकि वह त्रिकासनीय है।” प्रमा का प्रेत ठीक ही कहता है कि “अपनी इस जीवनी-शक्ति को मैंने सदैव ही मौन के बन्धनों में बाँधकर रखा” अतः शिक्षित होने पर भी प्रमा में प्रेरणा की स्फूर्ति बन सकने की क्षमता नहीं आ पाई। शिरीष समाज-शास्त्रीय दार्शनिक है—लेखक का मुख्य प्रवक्ता, किन्तु अपनी ‘प्रगतिशील मानवता’ के धावजूद और कारण भी शिरीष मारई उपन्यास के मौलिक अंग नहीं बन पाए और लेखक के व्यक्तित्व और मन्ताव्य उनसे उल्लभ गए। उनके सम्पर्क में ‘समर’ का परिवर्तन केवल आकस्मिक ही नहीं बल्कि अमनोपेक्षानिक भी है। उपन्यास चरित्र-प्रधान नहीं बल्कि विचार प्रधान और समस्यामूलक है, अतः विविधता के दर्शन नहीं, साम्य और वैषम्य के आधार पर चारित्रिक स्पष्टता भी नहीं। पात्र व्यक्ति और ब्यक्तित्वमूलक न होकर प्रतिनिधि, प्रतीक और ‘टाइप’ ही रह गए। लगता है कि अन्तिम पृष्ठों तक आते-आते लेखक अपना धैर्य खो बैठता है और इस हडबडी में अपने

सारे सिद्धान्तों का भार शिरीय माई के दुर्बल कंधों पर ढाल कर सन्तोष की साँस लेता है। अतः शिरीय 'प्लेटफार्म-स्पीकर' बन जाता है, यद्यपि उसके श्रोताओं की संख्या अधिक कमी नहीं रही। इस कारण सैदान्तिक आग्रह आरोप बन गए, कथा के प्रन्तराल से उभरने वाले मार्मिक कृत्य और जीवन्त स्फूर्ति जहाँ बन पाए और यहाँ पर कलात्मकता की लुप्तता है, अन्धथा लेखक के पास समसामयों को उपस्थित करने की अपनी टेक्नीक है, उपमाओं में नवीनता और वैज्ञानिक स्वकार भी। उसमें व्यङ्ग्यपूर्ण हास्य भी है : "मैं लिखने-पढ़ने बैठा हूँ कि उस्ताद बन्नेखॉं डुमरी के गरम पानी से बह गंरते कर रहे हैं कि मैं सिर्फ मैं खुँफलाकर भन्ना जाता हूँ, मुझे खुद कै होते-होते रह जाती है। अब हालत मेरी यह हो गई कि मैं सोता तो आज्ञाद कारमीर या कराची से आते शमशाद के गीतों की गोद में और जागता तो गोआ और सीलीन से गूँजते लतामगेशकर के स्वरों की प्रभाती में, भोजन की जगह मुकेश के गाने और लखत महमूद के टैडुए की सरकारी।"

केवल कथा रसाग्रही को अनुपलब्धि का वो चोम हो, लेखक की भावा और शैली में लासगी, सरसता और स्फूर्ति है यद्यपि आलोचक की आकांक्षा सदा जगती रही कि काश लेखक अपने को ध्याकरण और मुद्दाबरो के गड्ढों से बचा पाता, बच जाता। सिद्धान्त और विचार-पद्धति में नवीनता नहीं रहने पर भी लेखक में उद्वेलित करने की शक्ति है और यौनवाद के नग्न प्रदर्शन द्वारा मुलम और सस्ती लोकप्रियता का मोह भी उसे नहीं, जैसा कि आज के अधिकांश हिन्दी-उपन्यासों में पाया जाता है। 'प्रेत बोलते हैं' की अनुपलब्धियों भी राजेन्द्र यादव के भावी विकास की सूचना को आकुञ्चित करती दोख पढ़ती हैं।



अजितकुमार

## व्यक्ति, परिवार और समाज

हिन्दी कहानी का प्रामाणिक अध्ययन प्रस्तुत करने वाले एक डॉक्टर की धारणा है कि "कहानियाँ अपने दृष्टिकोण और चरम परिणति में घस्पष्ट और रहस्यात्मक होती जा रही हैं।" किन्तु इस बात से सब लोग सहमत न होंगे। यों आज के युग में किसी भी बात पर सब लोगों का एक मत हो सकता है—ऐसा निश्चयपूर्वक नहीं कहा जा सकता, लेकिन इस प्रश्न पर तो बिलकुल ही नहीं, क्योंकि हिन्दी-कहानी की यह प्रवृत्ति जैनेन्द्र, 'अज्ञेय' और बोशी के प्रथम चरण भी तथा उनका अनुसरण करने वाले अन्य लेखकों की है। इसका पूर्ण रूप है : प्रसाद तथा 'हृदयेश' ने कहानियाँ, जो भावना तथा कल्पना पर आधारित हैं। स्वयं जैनेन्द्र आदि की अपेक्षाकृत

१. 'प्रेत बोलते हैं', लेखक—श्री राजेन्द्र यादव, प्रकाशक—प्रगति प्रकाशन, दिल्ली।

२. डॉ० लक्ष्मीनारायण लाल : 'हिन्दी-कथा शिल्प में कथानक का हास'—'आलोचना' अंक ७।



अस्पष्ट और रहस्यात्मक कहानियों के मूल में वह विरोध था, जो इन लेखकों ने प्रेमचन्द-युग की इतिहासात्मकता और सादगी के विरुद्ध किया। ऐसी कहानियों का बहुत कुछ कारण मनोविज्ञान की नई दृष्टि और सांकेतिकता तथा प्रतीकात्मकता की आकर्षकता का अनुभव भी था। अस्तु, यह बीच का दौर था, जब हिन्दी-कहानी नये पैटर्न खोजने में पलथल गयी।

इधर के लेखकों ने बनेन्द्र, 'श्रेय' आदि के शिल्प, मनोनिरलेपण तथा रूढ़ सांकेतिकता को ग्रहण करते हुए भी हिन्दी कहानी को अधिक स्पष्ट, सुबोध तथा सुगम बनाया है—इसका प्रमाण वे अग्रणी कहानियाँ हैं जो पर पत्रिकाओं में प्रकाशित हो रही हैं। (अपि तु उपर्युक्त कहानीकारों की परिवर्तन रचनाएँ भी हैं), साथ ही ये चार कहानी समूह भी हैं जो इस समय मेरे सम्मुख हैं।

'अपना राज : अपने आदमी' के लेखक रामकृष्ण उकील छुट्टि दिवसे दस वर्षों से दूसरे नाम से 'चलतू क्रिम' की रचनाएँ लिख रहे हैं। रामकृष्ण नाम से वे 'स्थायी महार' की रचनाएँ लिखते हैं। उनकी ईमानदारी के हम कायल हैं कि चलतू क्रिम की रचनाएँ किफार भी वे हीकार कर लेते हैं, परना ऐसे लेखकों की कमी नहीं है जो चलतू चीजें लिखते रहकर भी जीवन-भर इसी भ्रम में पड़े रहते हैं कि उन्होंने स्थायी साहित्य की रचना की है। इस नाते रामकृष्ण सागरूक कलाकार और सजग आत्म आलोचक हैं। उन्होंने 'सुन्दर की अपेक्षा तय का सहाय अधिक' लिया है। 'आज के जीवन का सही प्राकार क्या करते हुए' यदि कहीं 'कड़वा' आ गई है तो लेखक ने सर्व ठसे आने दिया है।

पुस्तक तथा लेखक के विषय में वे अन्धी अन्धी बातें पढ़कर जब हम कहानियों पढ़ना आरम्भ करते हैं तो बहुत सतों नहीं होता। लेखक ने मोठी ही यह बात सुना दी है कि कहानी 'इतिहास' नहीं है, कुछ और भी है। बस, इसीलिए उतने हर कहानी में इतिहास को बताया है, दुहराया तिहराया है, और वह भी अकुशल टग से। इतिहास ही हो तो उतना न भी पत्ने, अकुशलना पल जाती है।

प्रस्तुत समूह की अधिकांश कहानियाँ कांग्रेस द्वारा प्रेरित त्रिपि राष्ट्रीय आन्दोलनों की पृष्ठभूमि लेकर लिखी गई हैं। पहली कहानी 'अपना राज : अपने आदमी' दो मित्रों—राजू तथा दीनू—की कहानी है। पीछे मुडकर पटनाआ को देरने वाली 'सिद्धापेक' शैली की उपयुक्त कहानी प्रलापात्मक भागवेग के साथ प्रारम्भ होती है। कहानी में विस्मय मन का सफल अफन है। वीं टॉचा दुस्त दे, लेकिन चोट टीक बगह नहीं पड़ती। कुल मिलाकर गरीब दीनू के प्रति बहुत सहानुभूति उपनती हो, ऐसा भी नहीं है। मन्त्री रावेन्द्रनाथ का चरित्र पाठक के मन में असन्तोष तथा ग्लानि भरता है। उनके पक्ष में एक ही बात कही जा सकती है कि उन्होंने आयोग्य तथा अशिक्षित 'दीनू' को किसी उच्चदायि-वर्ण्य स्थान पर नौकरी नहीं दिलाई। किन्तु लेखक तो इसी बात को लेकर क्रुद्ध है। अतः आनोश तथा व्यस्य यदि इस बात पर है कि 'अपना आदमी' होकर भी 'अपने राज' में रावेन्द्रनाथ ने दीनू को बढ़िया नौकरी नहीं दिलाई, तो सरसर गलत व्यस्य है।

अन्य कहानियों में पाशों की यानी लेखक की स्मृति 'मिनेमा की रील' अथवा 'मेल ट्रेन' की गति से दौड़ती है। स्मृति की यह स्थिर गति ही रामकृष्ण की कहानियों में अस्तर व्यतिक्रम उत्पन्न कर देती है। कहानियाँ घटनाबद्ध हो जाती हैं, कर्मकक्षा और योजना पीछे छूट

जाती है। समग्र की पहली दूसरी तीसरी चौथी तथा अन्य कहानियों भी इसका शिकार हुई हैं। अत्यधिक घटनाओं के समावेश और क्या की परिधि के सीमित न रहने के कारण मूल संवेदन का सूत्र छूट छूट जाता है।

‘कहानी जिन वाक्यों से प्रारम्भ होती हो, उन्हींसे समाप्त भी हो, एक विशेष प्रश्न की पूर्णता तथा समग्रता की ओर इशारा करने वाली यह एक आकर्षक विधि है। किन्तु प्रारम्भ के हेतु घटनाओं को अन्त में भी वैसे का वैसे ही रख देना भौंडी बात है। पहली कहानी में ऐसा ही हुआ है। इससे वे बाद के डेढ़ पृष्ठ पाठक के लिए बेमर हो जाते हैं, यह उन्हें पहले ही पट चुका है। इसी प्रकार, ‘रूप और ऋतु’ की कहानी जिस घटना से प्रारम्भ होती है, उन्हीं से अन्त भी खती है—यह दिग्गजर लेखक ने अच्छे शिल्प का परिचय दिया है, यद्यपि अच्छी अन्तर्दृष्टि का नहीं।

अन्तर्दृष्टि का अभाव इनमें से अधिकांश कहानियों की सबसे बड़ी दुर्बलता है और घटना बाहुल्य सबसे बड़ी विशेषता, सबलता निश्चय ही नहीं। इतिहास—चाहे वह पाठ के जीवन का हो अथवा राष्ट्रीय आन्दोलन का—लेखक को प्रिय है। किन्तु यह इतिहास वर्णन प्रायः इतिहासात्मक, रूपा और कबाने वाला हो जाता है। यों वर्णन की सतही बहा गुण है, पर उसने श्री रामकृष्ण के हाथों पकड़कर अपना प्रभाव खो दिया है। योड़े अधिक शिल्प-नैपुण्य के साथ ये कहानियाँ प्रथम श्रेणी की बन सकती थीं, अन्यथा कला के नितान्त प्रभाव में निम्न द्वितीय श्रेणी की रह गई हैं। प्रत्येक कहानी के अन्त में लेखक ने कोई-न-कोई ‘स्पर्श’ करने का यत्न किया है, किन्तु यह ‘स्पर्श’ अक्सर ऊपर ही-ऊपर निरल जाता है, छूता नहीं। ‘दोत’ और ‘सुनाव’ इस समग्र की सर्वश्रेष्ठ कहानियाँ हैं, पर दुर्भाग्यवश ‘सुनाव’ एक विदेशी कहानी की हूँ व हूँ नकल है।

एक नियमित ढाँचे पर गठी हुई कहानियों का समग्र होते हुए भी समग्र रूप से समान की विषमताओं, रुचियों, अन्यायों तथा दफोसला पर यह पुस्तक एक गहरा और सशरु प्रहार है।

इसके निररित ‘किन्दगी के अलुभष’ में भीमती नमिता लुम्बा जीवन की एक दूसरी ही झोंकी उपस्थित करती हैं। इन कहानियों के सवार में राजनीतिक दोंपेंच नहीं हैं, सामाजिक अन्वयवस्था के प्रति वैसा आक्रोश भी नहीं है, ‘धूसखोरी, चोरबाचारी, बनता की बेहाली, भूल-शोषण’ के हृदय विदारक चित्र भी नहीं हैं क्योंकि ये घर के भीतर की कहानियाँ हैं—परिवार और प्रेम की कहानियाँ हैं। साथ ही ये भीमती नमिता की कहानियाँ हैं इसलिए इनमें सर्वत्र एक नारी का दृष्टिकोण व्याप्त है। यह स्वामाविष्ट है। नारी के मनोमार, उसके मनोविज्ञान तथा प्रतिक्रियाओं के भीतर भीमती लुम्बा की प्रत्यक्ष गति है—फर्स्ट हेरड। इसीलिए ये कहानियाँ सजीव तथा यथार्थ लगती हैं।

जीवन के रणरड हैं, जो अचानक प्रारम्भ होकर अचानक समाप्त हो जाते हैं। यही शैली भीमती नमिता की भी है। अनन्यथा उनकी कहानियाँ प्रारम्भ हो जाती हैं और परिणति भी सहज रूप में हो पाती है। ‘पूर्ण’ वे उतने के लिए ही हैं जितना उन्हें ‘कहानियों’ बनाने के लिए आवश्यक है, अन्यथा जीवन उन कहानियों के पहले ही है और बाद भी। भीमती लुम्बा की भूमिका बाँधने की आवश्यकता नहीं पड़ती, क्योंकि जिस जीवन का अकन वे कर रही

हैं, वह सबको परिचित है। वे कथा में सीधा प्रवेश करती हैं।

संग्रह की प्रत्येक कहानी में शिल्प-विधान की एकरूपता दिखती है, फिर भी यह हमें उवाती नहीं, वरन् अपनी अकृत्रिमता तथा स्वाभाविकता के कारण मोह लेती है। कहानी की प्रथम पंक्ति ही पाठक का पुनःहल जाग्रत करती है—“यह सन्ध्या आखिर लो क्यों नहीं पा रही है? ओह! न्यायालय और अज! कहानी रोचक जान पड़ती है। नाम भी तो खूनी है।” आदि।

ऐसे ही सहज रूप में ये कहानियाँ समाप्त भी होती हैं। वहाँ ‘मातृहीना’ बालिका को पिता की झिड़की लाकर मलिन होते दिखाया है तो वहाँ ‘जनवरी की एक रात’ में अकेले घर में डरी हुई पत्नी और रहन का मजाक उड़ाते हुए मदन को। इसी प्रकार के स्थलों पर ये कहानियाँ समाप्त हो जाती हैं और हम आनन्द के प्रसंग पर अकुण्ठित होकर हँसने लगते हैं तथा अन्याय अथवा अस्थिरस्था की बात पक्कर व्यथित होते हैं।

इस संग्रह की कुछ कहानियाँ हैं जो केवल परिस्थिति को व्यक्त करती हैं; ‘प्रतिदान’ में एक युवती, यह जानकर कि उसका प्रेमी विवाहित है और केवल उसके प्रेम के कारण अपनी विवाहिता पत्नी से विमुख है, आत्महत्या कर लेती है। समस्या का सुलभाव स्पष्ट न होने के कारण यहाँ ‘वटना’ का वर्णन-मात्र हुआ है। दूसरे प्रकार की कहानियों में समस्या का विवरण और उसके प्रति असन्तोष का भाव मिलता है, जैसे ‘विन्दगी का अनुभव’। इसमें एक टाइपिस्ट लड़की अपने अफसर की काम-वासना का शिकार होकर गर्भवती हो जाती है और अफसर दूसरी लड़की से विवाह करके विदेश जाने की योजनाएँ बनाते हैं। “ज जाने कितनी भोली लड़कियाँ इस दुस्तर के पैसे के बदले अपनी अनमोल इज्जत खोकर उसीकी तरह रो रही होंगी।” लेकिन इसका हल आखिर क्या है? यह हल श्रीमती नमिता लुम्बा ‘अपराधिता’-जैसी कहानियों में देती हैं जहाँ समाज के ब-घनों को तोड़कर प्रेमिका अपने प्रेमी के साथ विवाह कर सन्ने में सफल होती है।

साहित्यिक दृष्टि से महत्त्वपूर्ण न होने पर भी ‘सरिता’ और ‘धर्मयुग’ के दृग की ये पारिवारिक कहानियाँ सामान्य पाठकों को पसन्द आयेंगी, इसकी आशा की जा सकती है।

‘संघर्ष के बाद’ में श्री विष्णु प्रभाकर ने ‘मेरी कैफियत’ के अन्तर्गत इतना कुछ कह दिया है कि इस संग्रह की कहानियों के सम्बन्ध में कुछ अधिक जानना-कहना शेष नहीं रहता। विष्णु प्रभाकर पुराने सेल्फ हैं, फिज्जले बीस वर्षों से तो लगातार लिख रहे हैं। उनकी कहानियाँ इस बीच पुरस्कृत और सम्मानित भी हुई हैं। जैसा उन्होंने स्वयं स्वीकार किया है—प्रारम्भ में उन पर आर्यसमाज का प्रभाव रहा है और आज भी जैसे वह प्रभाव छूटा नहीं है तभी तो एक विशेष प्रकार की आदर्शवादिता का मोह उन्हें बाँधे हुए है। वे उन कहानीकारों में नहीं हैं, जो समाज के समूचे खोलले ढाँचे का पर्दापाश नरके रख देते हैं और कहते हैं—देखो, यह तुम हो! तुम कितने धृष्ट हो!

इसके विपरीत, विष्णु प्रभाकर का दृग दूसरा है। समस्या का विश्लेषण तथा प्रस्तावना वे पहले ही दृग से करते हैं। स्थिति की मर्थकरता को दिखाने में वे किसी से कम नहीं हैं, किन्तु उसे प्रायः एक ऐसा मोड़ दे देते हैं कि वह सारी विषमता एक मनोहर स्वप्न में परिणत हो जाती है। विष्णु प्रभाकर निर्मम नहीं हो पाते, उनमें एक विचित्र-सी नैतिक सहायमूर्ति है और

नैतिक सद्भावभूति को एक लेखक ने अक्षम्य रुढ़ि कहा है। अक्षम्य वह न भी हो, रुढ़ि तो है ही। जो भी हो, इस संग्रह की बहुत सी कहानियों की पढ़ने पर पाठक के मन में अन्याय के विरोध में आराजक बुलन्द करने की प्रवृत्ति नहीं उठती। पाठक भी पात्रों के साथ-साथ विस्वास करने लगता है कि 'सुघर तो होगा ही' और प्रायः तो भ्रमवश यह भी सोचने लगता है कि 'परिस्थिति तो सुघर चुकी है, अब डाँके लिए चिन्तित होने की क्या आवश्यकता?' लेखक द्वारा प्रस्तुत आदर्श, यथार्थ-जैसा दिखकर हमें मुलाका देना, दे सकता है—और वह बात ठीक नहीं है।

'स्वप्नमयी' में प्रसिद्ध कहानीकार अटित की कहान अमला मार्ले की दो पत्र भेजती है। वह स्वयं कहानी-लेखिका बनना चाहती है, इसलिए लिखती है—“कभी-कभी तो मैं आपकी कहानी सामने रख लेती हूँ। आपका प्लेट तो नहीं घुराती पर शैली जरूर घुराती हूँ।” पढ़कर लगता है कि स्वयं लेखक यह पत्र लिख रहा है, क्योंकि प्रारम्भ के विष्णु प्रभाकर पर प्रेमचन्द और शरत्-जैसे लेखकों का प्रभाव बिलकुल स्पष्ट है। '३४' की लिखी कहानी 'रुहे', शरत्चन्द्र की 'मिस्त्री कहान' से बुरी तरह प्रभावित है और '३६' की 'संघर्ष के बाद' तो 'निन्दो मा लल्ला' का छायावाद भर लगती है। 'जीवन-टीप', 'गृहस्थी', 'दूसरा बर' आदि कहानियों मौलिक होते हुए भी प्रेमचन्द-प्रसाद की याद दिलाती हैं। इसी प्रकार 'पतिव्रता' शीर्षक कहानी एक विदेशी कहानी का उत्कृष्ट भारतीयकरण ज्ञात होती है।

'भ्रामर' प्रस्तुत संग्रह की सर्वश्रेष्ठ कहानियों में है। मनोविज्ञान के भीतर इस कहानी की इतनी गहरी पैठ है कि सद्दा इसकी मौलिकता पर विस्वास नहीं होता। ऐसी सींचे में दली यद्दानी लिल पाने के लिए विष्णु प्रभाकर बघाई के पात्र हैं। फिर भी कहानी के अन्त में प्रोफेसर के चरित्र को दिये गए मोड से हम सहमत नहीं हैं। आदर्श होते हुए भी वह अत्याभाविक है। सच तो यह है कि लेखक की अधिकांश कहानियाँ एक ही जगह टूटती जान पड़ती हैं। वह जगह है—आस्थावादिता, उद्देश्यवादिता, आदर्शवादिता। आस्था आरश्यक है, वाद का आग्रह अनावश्यक। इस आग्रह के बरोभूत होकर ही विष्णु की कुशल लेखनी भी कहानियों को देते स्थल पर परिणति देती है वहाँ अन्त—विशिष्ट, अलग और ऊपर से योषा इध्रा जान पड़ता है।

यों विष्णु प्रभाकर का अपना स्व उन कहानियों में सबसे अधिक उमरा है जो उन्होंने पक्षय के जीवन को या साम्प्रदायिक दंगों को लेकर लिखी हैं। वह सब लेखक का 'श्रीलोक देवा'-जैसा है। दंगों पर लिखी गई 'मैं जिन्दा रहूँगा', 'मार्ग में', 'लौंगे वाला' आदि कहानियाँ हृदय-द्रावक हैं। विष्णु प्रभाकर जीवन के गहरे, अनुभूतिपूर्ण और आवेगालमक पलों को बड़ी सरलता से पकड़ लेते हैं और कहानी के विज्ञान में मज्जी प्रकार निभाते हैं। अक्सर ये 'मूड्स' इतने सूक्ष्म और सवेदनपूर्ण होते हैं कि कविता के 'मूड्स' जान पड़ते हैं। उदाहरण के लिए 'अगम-अग्रह' को लें। अपने मूल रूप में इस कहानी का भाव भी एक कथ्य कविता का मात्र है जिसने अपने रग रूप आजार के कारण एक सफल कहानी का रूप धारण किया है।

'स्वप्नमयी' में ही अमला लिखती है : “जीतने के लिए प्रयत्न करना ही सबसे बड़ी सफलता है। तब मैं फिर उत्साह से भरकर पन्ने रँगने लगती हूँ। पन्ने रँग रँगकर ही तो मात्र आप एक महान् कथाकार बन गए हैं। मैं भी बनूँगी।” विष्णु प्रभाकर ने भी जीतने के लिए ही पिछले बीस वर्षों से निरन्तर प्रयत्न किया है। पुष्पने प्रमात्रों को हटाया है और कला

तथा शिल्प में परिभार लाए हैं। आज वे जीत भी गए हैं और यही कारण है कि प्रस्तुत संग्रह में सम्मिलित १९५०-१३ के बीच लिखी गई—‘शुद्धी’, ‘जन का फौजना’, ‘सम्बन्ध’ और ‘दायन’ आदि—उनकी ऐसी कहानियाँ हैं जिन पर बोर्ड भी साहित्य गौरवान्वित हो सकता है।

श्री कमल जोशी के संग्रह ‘चार के चार’ की कहानियाँ सब एक ही श्रृंखला हैं। स्तर में विरोध अन्तर नहीं मिलता। सभी कलम से वे निपटी गई हैं, इसीलिए यदि कहीं ऐसा जान भी पड़ता है कि कहानी बन नहीं पा रही है तो यह शक्य अन्ततः भ्रम ही सिद्ध होता है। कहानी कैसी भी क्यों न हो, अन्त में कमल जोशी उगे संभाल ही लेते हैं। इससे ज्ञात होता है कि दृष्टि उन्होंने कहानीवार ही पाई है।

बिना भूमिका के कहानी में सीधा प्रवेश—यही कमल जोशी की शैली है। कथा का सूत्र बीच में से पकड़कर ही वे प्रारम्भ कर देते हैं और कुछ इस तरह बढ़ते हैं कि पहले की कथा दुहराने की आवश्यकता नहीं पड़ती। इसीलिए इन कहानियों में उत्तर-पठना को बाँकर पूर्व-घटना का परिचय देने की विधि बिल्कुल छोड़ दी गई है। कई कहानियाँ, भूत तथा भविष्य-काल की विश्वाशों में लिखी होने पर भी, प्रत्यक्ष वर्तमान में घटती हैं। सम्पूर्ण इतिवृत्त को न लेकर वे अपने आकार में उतनी ही घटना लेती हैं जितनी कथा-मात्र के लिए आवश्यक है। इनके प्रारम्भ में देखिए :

“सिगरेट समाप्त कर सतीश थॉमस जाने के लिए तैयार होगा।” १

“हजारीलाल ने आत्म हत्या कर ली।” २

“काफ़ी खोज सलाख के बाद अब मैंने एक नया पाक ढूँढ़ लिया है।” ३ आदि

‘कहैया की मौँ’ शीर्षक कहानी नारी मनोविज्ञान के रोचक बहलुश्री पर प्रकारा डालती है। कहैया की मौँ जैसी दिनचर्या पेशपीन रहना पसन्द नहीं करती, घर बसाने की कल्पना उन्हें असह्य है, बाजारू औरतों का जीवन ही उनका जीवन है—सच है। लेकिन हर सहारे को दुहराने के प्रयास में एक पागल व्यक्ति के प्रति कठिना से भरकर—हव्य उसे सहारा देकर—अन्ततः खुद उस पर मन, प्रणय से आश्रित हो जाया—नारी का स्वभाव ही कुछ ऐसा विचित्र है। इससे मिलते जुलते वातावरण का अकन कल्पने वाली दूसरी कहानी ‘चार के चार’ है। ‘चार के चार’ एक पुरानी बात को नये परिेश्वर में प्रस्तुत करती है। भिखारियों के ऐसे सहकार जीवन यापन की सुनिधा के लिए आम तौर पर बन जाते हैं जहाँ एक माँगता कमाता है, दूसरा पाना बनाता है। इस कहानी का पुरानापन समस्त प्रेम कहानियों का ही पुरानापन है। अचुराग, अवैध सम्बन्ध, प्रतिहिंसा—पारी बातें हमारी जानी-पहचानी हैं, पर ‘वेणु’ बिलकुल नया है, और इसीलिए कहानी के अन्तिम वाक्य हमारे बानों में देर तक गुँबले रहते हैं। लँगड़े भिखारी के साथ सम्बन्ध स्थापित हो जाने के कारण कपासी गर्भवती हो जाती है। इस सूचना को पाने पर उसके अन्य दोनों साथी लँगड़े को मार-पीटकर गगा देते हैं। लँगड़े के प्यले जाने के बाद—

“निर्विकार परस्पर की तरह कपासी बैठी रही। कुछ धक्क कटा। फाने ने एक बार रतिकता की कोशिश की—‘सैर, हमारे दुख में चार थे, चार जने फिर हो जायेंगे, हा, हा

१. स्वप्न के आस्ति में।

२. लाश।

३. कामरेड।

हा " ' लूले की फटकार सुनकर वह धुप हो गया !"

रसिकता एवं परिहास की इस शक्ति का परिचय पाकर हम स्तब्ध रह जाते हैं।

कमल जोशी की अधिकांश कहानियाँ 'चरित्रों' पर आधारित हैं। ये चरित्र मूलतः व्यक्ति के चरित्र हैं जो कहीं-कहीं अपने वर्ग के चरित्र का भी परिचय देते हैं। उनके पात्रों की प्रकृति तथा स्वभाव सामान्य से कुछ अधिक गिशिष्ट है। उनमें परिवर्तन भी होते हैं। कमल जोशी की कला की सफलता का रहस्य यही है कि इस चरित्र परिवर्तन का आधार वे गहरी मनो-वैज्ञानिकता को बनाते हैं और यहीं वे हिन्दी के पहले खेरे के कहानीकारों से भिन्न हैं। वे 'चरित्र चित्रण' के आधारों की पूर्ण व्याख्या तथा विश्लेषण करते हैं। इन्सान को सतही तौर पर पेश करने वाली 'हृदय परिवर्तनवादी' कलाकारिता से जोशी की कला भिन्न है।

इस प्रकार कहानी की घटनाओं को भी इन्होंने कुशलता के साथ क्रमबद्ध किया है। इधीलिये उनकी कहानियाँ पूर्ण निर्धारित क्रम के अनुसार परिचालित होती नहीं जान पड़ती। एक घटना से दूसरी घटना और एक क्रिया से दूसरी प्रतिक्रिया विकसित होती मिलती है।

कहानियों में टोप खोजना आवश्यक नहीं है। बहुत सी दृष्टियों से कमल जोशी की कहानियाँ निर्दोष हैं, पर एक बात अवश्य है कि आदमी के बहुत अच्छे स्वभाव का, बहुत स्वस्थ मनोविज्ञान का अथवा बहुत अनुकरणीय चरित्र का अंकन ये कहानियाँ नहीं करती। इसके विपक्ष इन कहानियों के पात्र अधिकांशतः विद्वत, छुनी, कुयिठन तथा बलुपिन टग के लोग हैं। अस्तु, मानव चरित्र के जिस पहलू पर विष्णु प्रभाकर आवरणकता से अधिक बल देते जान पड़ते हैं, उसका अमान इन कहानियों में खलता है। मानव के प्रति सही दृष्टिकोण कदाचिद् इन दोनों के बीच कहीं है।

इन पुस्तकों में समग्र ही कहानियाँ एक विस्तृत जीवन-भूमि का परिचय देती हैं। इन सभी लेखकों ने अपना अपना टग विकसित कर लिया है। यदि इन पुस्तकों में उनकी प्रतिनिधि कहानियाँ संग्रहित हैं (वो शायद हैं) तो हम पाते हैं कि इन लेखकों को जो कुछ भी कहानी के माध्यम से कहना है—वह सब धीरे-धीरे उनसे सम्मुख निरिचन और स्पष्ट होता गया है। कुल मिलाकर अपनी कहानियों में यदि विष्णु प्रभाकर एक मातृक और आदर्शवादी स्वप्नद्रष्टा हैं तो रामकृष्ण अन्यायी तथा अक्षम शासन के प्रति विद्रोह करने वाले एक सैनिक। कमल जोशी यदि विभिन्न चरित्रों तथा परिस्थितियों के कुशल-निर्मम चित्रकार हैं तो नमिता लुम्बा प्रेम तथा परिवार की मयुर तिक अनुभूतियों को कथा-रत्न में पिरोती हैं।

अस्तु, इसमें संदेह नहीं कि इन समग्र में हिन्दी की प्रतिनिधि कहानियाँ हैं। स्वप्न, प्रेम, परिवार, राजनीति, लुम्बा, साम्प्रदायिकता, व्यक्ति, समाज, सांवेदिकता और तत्कालीनता—सभी का 'दर्शन-निर्दर्शन' इनमें मिलता है। इस दृष्टि से ये किञ्चि भी साहित्य की प्रतिनिधि कहानियाँ हैं। उत्कर्ष अथर्व के देते वो कलात्मक प्रतिभा और शिल्प नैपुण्य कमल जोशी में सबसे अधिक है, रामकृष्ण में यह सबसे कम पर आग तथा विद्रोह सबसे अधिक। अन्तर्दृष्टि विष्णु प्रभाकर में उच्चकोटि की है और मनमोहकता श्रीमती नमिता लुम्बा में बहुत-कुछ।

इस सबसे बढ़कर उपयुक्त लेखकों की विशेषता यह है कि उन्होंने कहानियाँ किसी विशेष वर्ग के लिए नहीं लिखीं। इनके अभिप्रेत पाठक समूचे हिन्दुस्तान की जनता में फैले हैं। ये कहानियाँ अग्रम, दुर्गोच तथा अस्पष्ट नहीं हैं। मनोविज्ञान, प्रतीक पद्धति, सांकेतिकता आदि

विधियों को अपनाकर भी इनमें 'निश्चित इतिवृत्त तथा स्पष्ट सहानुभूति का हास' नहीं हुआ है। ये तब इनमें प्रचुरता के साथ हैं और इसलिए इस भय का कारण नहीं है कि ये तथा इनकी सी आञ्जलि की असंख्य कहानियों पाठकों की समझ में नहीं आ रही हैं।\*



गंगाप्रसाद मिश्र

## चाँद-सूरज के वीरन

'चाँद-सूरज के वीरन' श्री देवेन्द्र सत्यार्थी की आत्म कथा का प्रथम भाग है। श्री देवेन्द्र सत्यार्थी को किशोरावस्था से ही लोक-गीतों के भाव माधुर्य ने मोह लिया था और लोक गीतों के इस आकर्षण ने ही उन्हें एक परिवार और एक ग्राम की सीमाओं में बँधकर न रहने दिया। उनके इस आकर्षण की विशेषता यह थी कि उन्हें किसी एक ही बोली के गीतों का आकर्षण न मोहित करता था, जहाँ पंजाबी के गीत उन्हें अच्छे लगते थे वहाँ अपने स्कूल के चपरासी बशी के पूर्वी और अपने सहपाठी बलीरखान के लाउई के गीत भी। गीतों के इस व्यापक आकर्षण ने सत्यार्थी के पैरों में बह चक्कर उत्पन्न किया जिसके विषय में गाँव के ज्योतिषी ने पहले ही आशंका प्रकट कर दी थी।

पुस्तक का नाम 'चाँद सूरज के वीरन' जैसा रोमायिटिक है वैसा ही सार्थक भी। चाँद और सूरज नित्य-प्रति पृथ्वी की परिभ्रमा करते-करते कभी नहीं चूकते, वैसी ही प्रकृति तो देवेन्द्र सत्यार्थी ने भी पाई है।

प्रस्तुत पुस्तक में श्री देवेन्द्र सत्यार्थी के बचपन से लेकर युवावस्था के पदार्पण तक का चित्र है। लेखक ने उन सब प्रमाणाँ को बड़ी सुन्दरता से संवार है, जो उसके व्यक्तित्व को बनाने में सहायक हुए हैं। अपने परिवार और ग्राम भटौड का बड़ा ही स्वभाविक चित्र उसने खींचा है। जिन व्यक्तियों ने उसके जीवन को अधिक प्रभावित किया है उनमें मौसी भागवन्ती, मामी धनदेवी, माँ, माजी, ताई गमी, फणू, बाबा और ठकका सहपाठी तथा मित्र आशासिंह हैं। इन सबके स्नेह से देव का व्यक्तित्व जिस प्रकार भालन की पुतली की भाँति कोमल, भाबुक और सरस बनता है, उस पूरे कार्य-बलाप के शब्द चित्र देने में लेखक को बड़ी सफलता प्राप्त हुई है। इस आत्म कथा को पढ़ते समय एक बात सर्वत्र मेरे मन में आती रही है कि नगर और ग्राम के बालकों में एक सबसे बड़ा अन्तर यह होता है कि किराये के मकानों में रहने वाले, आज यहाँ कल

१. 'हिन्दी कथाशिल्प में कथालोक का हास'—'आलोचना' अंक ७।

२. 'थपना राज : अपने आदमी', लेखक—रामकृष्ण, प्रकाशक—श्रुता प्रकाशन, पोस्ट बाक्स १२, लखनऊ।

'जिन्दगी के अनुभव', लेखिका—नमिता लुम्बा, प्रकाशक—सेण्ट्रल बुक डिपो, इलाहाबाद।

'संघर्ष के बाद', लेखक—विष्णु प्रभाकर, प्रकाशक—भारतीय ज्ञानपीठ, काशी।

'चार के चार', लेखक—कमल जोशी, प्रकाशक—शुभा प्रकाशन, २६ कल्याणटर्स (वेस्ट) जमशेदपुर।

वहाँ स्थानान्तरित हो आने वाले परिवारों में पलने वाले बच्चों का प्रकृति से उठना नैसर्गिक नहीं है। नैसर्गिक नहीं स्थानित हो सकता जितना ग्रामीण बच्चों का, जो घर की गाय, भैंसों, बैलों और बकरियों से ही एक अविच्छिन्न सम्बन्ध नहीं पाते बल्कि जिन्हें घर के सामने के पीपल और बरगद पुरानी कहानियाँ सुनाते प्रतीत होते हैं और खेत के नन्हे-नन्हे पौधों की पत्तियों जीवन का नया संदेश देती प्रतीत होती हैं। बचपन से ही देश के स्वभाव में एक स्वच्छन्दता है, व्यर्थ के बन्धनों के प्रति उसके मन में एक प्रकार का आक्रोश और विद्रोह है। भय से कोई काम उससे नहीं कराया जा सकता, प्रेरणा और आदर्श उसके चारों ओर करवा लें। गीत, लोक गीत, ग्राम गीतों की, चाहे वह किसी प्रदेश या बोली के हों, भाव सुकुमारता तथा आहम्परहीनता जैसे बचपन से ही उसका जीवन-संगीत बन गई थी। उसके सड़पाठी आत्मविश्वास ने उसके हृदय शीतल को और खराद चढाई, राधाश्याम ने भी इसमें सहायता दी और नागरिकता के कायल लोगों का यह कथन कि जो बात उर्दू की शायरी में है वह गँवारू गीतों में कहीं आ सकती है उसके मन को न डिगा सका। लोक गीतों के प्रति प्रेम उसके मन में गहरे से गहरे उतरता चला गया और एक दिन उसने अपना यह रस दिखलाया कि उर्दू के चक्कर में वह अपने परिवार और माता पिता को छोड़कर निरबलम्ब चल दिया। ग्राम-गीतों के इस प्रेम की तुलना किसी सवारी प्रेम या लगन से न करके किसी आस्तिक के अपने इष्टदेव के प्रति प्रेम से ही की जा सकती है। 'चाँद-सूरज के बीरन' को पढ़कर यह पूर्णतया स्पष्ट हो जाता है कि लोक गीत ही देवेन्द्र सत्यार्थों का जीवन है, यदि हमें उनके जीवन से निकाल दिया जाय तो जैसे जीवन का सार ही निष्कास जाय।

देवेन्द्र सत्यार्थी अपनी आत्म कथा से स्पष्ट ही आदर्शवादी दिखलाई देते हैं। इस आत्म-कथा में यदि मुझे कोई कमी दिखलाई दी तो वह मानसिक दुर्बलताओं के चिन्त्य की कमी—आत्मघात वाली घटना ही एक दिखलाई दी।

'चाँद सूरज के बीरन' में कहीं-कहीं बड़े ही हृदयग्राही और मार्मिक गीत लेखक ने दिये हैं, जिनके मावों की सुकुमारता, आहम्परहीनता, विचारों का अद्भुतपन तथा कौमार्य मन को विद्वह कर देता है। कुछ उदाहरण देने का लोम में संवर्ण नहीं कर सकता। पंजाबी और उनका आशय देने के बदले केवल आशय ही दिये देता हूँ :

“कर्म इन्तजार करती है, जैसे माताएँ बेटों का इन्तजार करती हैं।”

धर्म और मोँ की यह तुलना निश्चय ही अद्भुत है।

“ओ चाँद, तेरी और मेरी चाँदनी, ओ तारे, तेरी और मेरी धमक, ओ री ओ ! चाँद रीटियों पका रहा है, तारा रसोई कर रहा है, ओ री ओ ! चाँद की पकाई हुई रीटियों में खा लीं, तारे की रीटियों में से भी दो हो बची रह गईं, ओ री ओ ! सास ने मुझसे कहा, 'घो मैं मैदा गूँधो।' ओ री ओ ! घो मैं मैदा कम बना, सास मुझे गालियाँ दे रही है, ओ री ओ ! ओ सास, मुझे गालियाँ मत दे, यहाँ हमारा कौन सुनेगा, ओ री ओ ! महलों के नीचे सदा है मेरा बाप, तुम्हारी गालियाँ सुन-सुनकर उसकी आँखों में आँसू भर जाते हैं, ओ री ओ ! न रो चातुल, न रो, बेटियों के हुल बहूत जुरे होते हैं, ओ री ओ ! चाँचे का बेटा भाई बगवा है, वह भरे पास से मुजर गया। मेरा अपना वीरन होता हो नदियों को धीरवा हुआ मुझे आ मिलता। ओ री ओ !”

इस गीत की मार्मिकता की जितनी प्रशंसा की जाय थोड़ी है, बात चाहे कितनी ही



पुरानी हो परन्तु हृदय को झकझोर देती है।

ये वह कोमल गीत हैं जो देवेन्द्र सत्यार्थी को जैसे घुड़ी में ही मिल गए थे, इन्होंने उनके जीवन को बनाया, सँवारा और प्रेरणा दी है। इन्हें जाने बिना देव के व्यक्तित्व के विकास को नहीं समझा जा सकता।

देवेन्द्र सत्यार्थी की गद्य-शैली बड़ी स्वामाविक, शब्दाडम्बरहीन, पर सशक्त है। भावों को प्रकट करने की प्रचुर क्षमता उसमें है। दृश्यों का चित्रण करने में और कल्पना की केंची उड़ानें भरने में इन्होंने सत्यार्थी के कवि के दर्शन होते हैं, पर उनकी काव्य-शक्तता न तो उनकी शैली को शोभित ही बनाती है न गद्य-काव्य के किट ही पहुँचा देती है; जैसा अक्सर कवियों के गद्य में हो जाता है।

मुझे यह पूर्ण विश्वास है कि देवेन्द्र सत्यार्थी की इस आत्म-कथा के प्रथम भाग का हिन्दी जगत् में खूब ही स्वागत होगा और पाठक-आगामी तीन भागों की बड़ी उत्सुकता से प्रतीक्षा करेंगे, जो निश्चय ही अधिक रोचक होंगे, क्योंकि उनमें सत्यार्थी जी के पर्यटन की कथा होगी।<sup>१</sup>



ति० शोषाद्रि

## भारतीय साहित्य का परिचय (तमिल)

इस पुस्तक का गेट-अप, छुपाई आदि सुन्दर है। छुपाई की भूलें नहीं के बराबर हैं; और जो दो-चार-भूलें यत्र-तत्र दिखाई देती हैं वे भी शायद तमिषु के अक्षरों की अनभिज्ञता के कारण हुई हैं। उदाहरण के लिए अधिरेष्ठु<sup>२</sup> शब्द को लें, छु की बगल लु या पु होना चाहिये। 'कुरिगि-वक्ली'<sup>३</sup> शब्द अवश्य गलत छपा है।

तमिषु की एक विशेष ध्वनि ष है उसका संकेत सर्वत्र एक समान नहीं किया गया है। यह बात अवश्य खटकती है। मेरी राय में इस ध्वनि का 'ष' के नीचे बिन्दी लगाकर संकेत देना उचित होगा; क्योंकि यह ध्वनि 'ल' या ल की अपेक्षा ष के अधिक समीप है। इस पुस्तक में इस अक्षर के लिए कहीं ल का व्यवहार हुआ है तो कहीं ल का, यह अवश्य ध्रम में डाल सकता है।

तमिषु की और एक विशिष्ट ध्वनि है जिसका र के नीचे बिन्दी देकर संकेत किया जा सकता है। वह ध्वनि आर. रि. लु<sup>४</sup> या आर.रुंप्पदे में पाई जाती है।

अगर लेखक शुरु में इन ध्वनियों का परिचय दे देते और पुस्तक में सर्वत्र उसके अनुकूल सावधानी दिखाते तो अच्छा होता।

१. 'चौद सूरज के बीरन', लेखक—देवेन्द्र सत्यार्थी, प्रकाशक—एशिया प्रकाशन, नई दिल्ली।

२. पृष्ठ १६।

३. पृष्ठ २१।

४. पृष्ठ १०।

तमिल भाषा और साहित्य के परिचयात्मक ज्ञान की दृष्टि से यह पुस्तक पर्याप्त ही नहीं, बल्कि सुदृढपूर्ण तथा सुन्दर है। लेखक तमिल-भाषी हैं और दिल्ली में रहते हैं अतः इस काम के लिए बिलकुल उपयुक्त व्यक्ति हैं। तमिल-साहित्य के विशाल कानन का इतना अच्छा तथा सुन्दर परिचय देना अमूल्य कठिन काम है, पर लेखक ने अपना उत्तरदायित्व खूब निवाहा है। एतदर्थ वे बघाई के पात्र हैं।

फिर भी जो तमिल और तमिषु साहित्य के ज्ञाता हैं वे एक बार पुस्तक पढ़कर मही समझेंगे कि लेखक ने ऊपर ऊपर की सुनी या पढ़ी बातों का आधार लेकर यह पुस्तक तैयार की है।

इसके कुछ उदाहरण इस प्रकार हैं—

(१) कवि-परिपद का जो नाम इस पुस्तक में आया है उसका तमिषु मूल 'पुलवर-सघ' है। 'पुलवर' कवि का समानार्थी नहीं है, यद्यपि कवि पुलवर भी हो सकता है, अतः 'पुलवर' को परिपद के अर्थ में अनूदित करना अधिक युक्त होगा।

(२) इसी प्रकार 'आररिकुचिर' को छः बुद्धि वाले कहकर समझाने का प्रयास किया गया है। पता नहीं, हिन्दी-भाषा भाषी उसे ठीक तरह से समझ सकेंगे? पाँच इन्द्रिय-ज्ञान के अतिरिक्त विवेकयुक्त मनुष्य को 'आररिकुचिर' कहा जाता है। मेरी सम्मति में इस बात को समझाकर कहना आवश्यक था।

(३) 'आपवार' का अर्थ 'रक्षक' दिया गया है। लेकिन तमिल में 'आपवार' शब्द भी है और एक 'आलवार' शब्द भी है। 'आलवार' का अर्थ रक्षक है और 'आपवार' का अर्थ है 'जो झूठे रहते हैं'। वे सदा भगवद्गुणार्णव में झूठे या मग्न रहते थे, अतः उनकी उपाधि आपवार पड़ी।

अब कुछ ऐसे उदाहरण भी हैं, जिनमें पद्यों के अर्थ करने में अज्ञानवशानी भरती गई है, जिससे उनका अर्थ गौरव घट गया है या भाव विपरीत हो गया है अथवा समझने में भ्रम हो सकता है—

(१) 'निशालकाय हाथी जब जलाशय में पड़ा रहता है'<sup>१</sup> आदि का मूल इस प्रकार है—

इक्कुरु माक्कळ वेणु गोडु कपा अलिन  
नीतुरै पडियु वेरु गलिरु पोल्—

इसमें 'वेणुगोडु कपाअलिन' का अर्थ है 'सपेद दाँत साफ करें, इस उद्देश्य से' लेखक के अर्थ से ऐसा लगता है मानो हाथी पहले ही पानी में हो, बालक नटपटपन कर रहे हों और हाथी उसे सह रहा हो। असल बात यह है कि हाथी सपेद दाँतों का मैल दूर करना चाहता है। इसी कारण वह जलाशय में पड़ा रहता है। अगर यहाँ अर्थ 'जलाशय' का विद्वानों की सगति से, 'बालक' का परिपद कवि से और 'साफ करने' का सद्बुद्धि देने से समझा जायगा तो इस पद्य का अर्थ गौरव तथा सौन्दर्य नष्ट हो जायगा।

(२) 'पारि'<sup>२</sup> सम्बन्धी पद्य का भावार्थ साफ नहीं हुआ है।

१. पृष्ठ १४।

२. पृष्ठ २१।

३. पृष्ठ २८।

४. पृष्ठ ३०।

(३) 'तिरुवल्लुवर' के सम्बन्ध में लिखा गया है। 'तिरुक्कुरल' से काफ़ी भावार्थ भी दिये गए हैं। लेकिन यह पता नहीं लगता कि लेखक ने विभिन्न पद्यों को लेकर, उनके अनुवाद दिये हैं या अपने प्रथम के अध्ययन से निष्कर्ष निकालकर भावार्थ प्रस्तुत किया है। अगर अनुवाद ही हों, तो पद्य-संख्या देने से यह भ्रम दूर हो जाता।

एक वाक्य है : 'स्त्री से महान् और कौन है यदि वह शील रूपी सुदृढ़ शक्ति से युक्त हो तो ...'।

अगर यह व्याख्या लेखक की अपनी शैली में है तो कहना पड़ेगा कि मान में गम्भीरता नहीं है, और 'तिरुवल्लुवर' के अर्थ-गौरव को स्पष्ट नहीं करती है। अगर किसी पद्य का अनुवाद है तो अनुवाद बल्लदी में असावधानी से किया गया है।

शायद यह इस कुरळ का अनुवाद है :

वेण्णिरु वेरन्दक्क, पाकुळ करप्पेनुव

तिण्णैयुध्दाट्टु वेरिन्

[ जो सतीता की दृढ़ता रखने वाली हो ऐसी स्त्री से बढ़कर श्रेष्ठ सम्पत्ति क्या है—कुछ नहीं है। ]

(४) इसी तरह 'रुठना'-सम्बन्धी जो नमक वाली उपमा दी गई है उसके लिए 'कुरळ' में आधार नहीं मिलता।

विषय के ज्ञान के सम्बन्ध में भी कुछ भ्रम के उदाहरण हैं—

(१) कहा गया है कि 'शिलषधिकारम्' नाटकीय शैली में रचित सर्वोप-मुन्दर काव्य है। तमिल के साहित्यज्ञानते हैं कि यह ठीक नहीं है।

(२) आयडाल के बारे में बात करने वाला कोई 'तिरुप्पावर्द' का नाम तक लेना भूल जाय, यह समझना कठिन है। यह किसी भी तमिल देशवासी के मन में एक खीझ पैदा करेगा। शायद लेखक को पता नहीं है कि 'तिरुप्पावर्द' 'नाम्बिचार तिरुमोषि' के अन्तर्गत नहीं आया है यद्यपि तिरुमोषि का अर्थ 'श्रीसुवितर्यो' है। 'पावै वन' 'काम वत' से अधिक प्रसिद्ध है और 'तिरुप्पावर्द' का ही अधिक महत्व है।

(३) लेखक ने भारतीदासन् की प्रशंसा लूख की है। एक कलाकार के रूप में इनको हतनी-प्रशंसा मिलनी भी चाहिए थी। लेकिन नामकल्ल रामलिंगम् पिल्लै का परिचय अधूरा है। लेखक यह मानेंगे कि कला उग्र समय हेतु कायी है जब वह हेतु भावों का प्रचार करने लग जाती है।

भारती दासन् के घातक प्रचार का कोई सबल प्रतिद्वन्दी है तो वह नामकल्ल रामलिंगम् पिल्लै हैं। कविता के ही क्षेत्र में वे उसका यथायोग्य जवाब देकर राष्ट्रीय एकता, भक्ति की दृढ़ आस्था, गांधीवादी सिद्धान्तों के आधार पर सामाजिक उन्नति तथा आर्थिक उत्थान आदि का प्रचार तथा प्रसार कर रहे हैं। उनके मूल्यांकन में लेखक अवश्य चूक गए हैं। भारती दासन् को पढ़ने वाले तमिल संस्कृति का अन्ध्रा परिचय प्राप्त नहीं कर सकते।

१. पृष्ठ ३२।

२. पृष्ठ ३४।

३. पृष्ठ ३८।

लेखक ने 'नेहुन्तोरी' का नाम दिया है, और बाद में वे 'अदानूरु' की चर्चा करते हैं। दोनों एक ही चीज के नाम हैं, लेखक यह कहना भूल गए हैं।

लेखक यदि 'आररुधुपुट्टै' का शाब्दिक अर्थ भी दे देते तो समझना सरल हो जाता।

आधुनिक काल के साहित्यिकों में लेखक कुछ मान्य व्यक्तियों के नाम छोड़ गए हैं; जैसे श्रीवे दोरेसामी पिल्लै, डॉ० मा० राजमणिक्कम् पिल्लै आदि हैं। शायद ऐसा इसलिए हुआ कि पुस्तक छोटी है और स्थान का अभाव था।

एक बात का मैं स्मरण करना चाहता हूँ। लिखा गया है—“बी० एस० रामैया इधर कुछ वर्षों से साहित्य-जगत से दूर हट गए हैं यह खेद की बात है।”<sup>१</sup>

उनके आस्वास्नार्य मैं यह कहना चाहूँगा कि बी० एस० रामैया की कष्टानियों अब सभी पत्र-पत्रिकाओं को सजाने लगी हैं। परन्तु प्रश्न है एक व्यक्ति-विशेष के प्रति इतना पक्षपात क्यों? उनके समकक्ष लेखकों के बारे में तो लेखक भूल ही गए।

'चन्द्रा मामा' के तमिल रूप का नाम 'अंजुली मामा' है।

इन साधारण भूलों के कारण प्रस्तुत पुस्तक सुगन्धिपूर्ण है। इसका विषय-संकलन बहुत उत्तम रीति से किया गया है।

अगले संस्करण में यदि इन त्रुटियों को दूर किया जायगा तो पुस्तक और भी उपादेय हो सकेगी।<sup>२</sup>



राजेंद्रप्रसादसिंह

## प्रगतिशील चिन्तन और साहित्य

'प्रगति' एक सापेक्ष अर्थ रखने वाला शब्द है। निधी युग, राष्ट्र, समाज या व्यक्ति के सम्बन्ध में जब इस शब्द का प्रयोग होता है, तो एक अवस्था, क्रिया या विचार का दूसरे इन तत्त्वों से बड़ा जाना ही सामान्य अभिप्राय रहता है। इसका तात्पर्य यह नहीं कि समय के व्यतीत ही जाने से ही 'प्रगति' की संज्ञा सार्थक हो जाती है, प्रत्युत एक स्थिति के कुछ प्रमुख तत्वों का दूसरी में विकास हो जाने से होती है। परिवर्तन ही प्रगति नहीं है; प्रगति की प्रक्रिया में परिवर्तन, विकास या क्रान्ति भटित हो सकती है।

इस सम्बन्ध में डॉ० रमिय राघव की नवप्रकाशित पुस्तक 'प्रगतिशील साहित्य के महत्त्व' की कुछ पंक्तियों पर ध्यान जाता है: "प्रगति जन कल्याण है, कितनी अधिक, कितनी कम, इसका निर्धारण प्रगतिशीलता के मानदण्ड कर सकते हैं। प्रगति संसार में

१. पृष्ठ २२।

२. पृष्ठ ११०।

३. 'तमिल और उसका साहित्य', लेखक—पूर्व सोमसुन्दरम्, सम्पादक—चेमचन्द्र 'सुयन', प्रकाशक—राजकमल प्रकाशन, त्रिचली : बम्बई।

सदैव रही है—जीवन में भी, साहित्य में भी, किन्तु अब हम जिसे प्रगतिशीलता कहते हैं, वह सामाजिक तथा राजनीतिक विरलेषण के आधार पर स्थित है और उसीके आधार पर हम किसी कवि को सरकारीन समाज और सरकारीन राजनीति में सापेक्ष रूप से रखकर उसकी आलोचना करते हैं।” प्रगति के सम्बन्ध में हमारी यह ‘श्रव’ की धारणा निश्चय ही प्रगति के क्षेत्र को ‘विचार’ की स्वतन्त्र विकास परिधि से हटाकर ‘व्यवस्था’ के उक्ति वृत्त में ला देती है और मात्र व्यवस्था के आधार पर विचार को अवलम्बित सिद्ध कर, ‘प्रगति’ के अर्थ को सीमित कर, ‘प्रगतिशीलता’ बना देती है। उपर्युक्त धारणा में ‘विश्लेषण’ को ही आधार माना गया है, जो सामाजिक और राजनीतिक होने के कारण मनोगत मूल्यों के प्रति पूर्ण न्याय की शक्ति नहीं रखता, वह प्रायः सिद्ध ही है। मनोगत मूल्यों की स्थिति व्यक्ति की विशिष्टताओं पर भी बहुत-कुछ निर्भर रहती है, यद्यपि सामाजिक व्यवस्था का प्रभाव, उसकी व्यावहारिक गति-विधि के माध्यम से, उस स्थिति के निर्माण में महत्त्वपूर्ण भाग लेता है। किन्तु तक पुस्तक के लेखक ने स्पष्ट ही लिखा है : “समाज में ही मनुष्य का इति-अर्थ है। अतः प्रगतिशील विचारक उन सब विचार-धाराओं को गलत मानता है, जो सामाजिकता का विरोध करके व्यक्ति को एकांगी बनाने का प्रयत्न करती हैं।” व्यक्ति की उन विचार धाराओं को बर ठीक नहीं समझना जो समाज में शोषण को प्रथम देती हैं और मनुष्य को मनुष्य से प्रयत्न या परोक्ष रूप से घृणा करना सिखाती हैं। अक्षय ही ऐसी विचार-धाराओं का खण्डन होना चाहिए, यदि उनके पीछे सामाजिकता, सर्वांगीणता, बन्धुत्व और साम्य के विरुद्ध पट्टयन्त्र कर स्वार्थ-पोषण का लक्ष्य छिपा रखा गया हो और उनकी सैदान्तिक स्थापनाओं में आत्मानुभूति के बदले मात्र विद्वन्मना भरी हो, साथ ही उनके द्वारा निर्दिष्ट आचार-विधान से सिद्ध होता हो कि समकालीन युग-चेतना के विकास की सीमा को वर्ग-स्वार्थ के लिए ही संकीर्ण कर लिया गया। ऐसा इसलिए कि युग चेतना की विकास-सीमा के कारण, सामाजिक वर्ग-स्वार्थ के पोषण की प्रवृत्ति सुप्त रहने पर, जो विचार-धाराएँ व्यक्तियों की आत्मानुभूति से सहज ही फूटकर समाज में स्वामाजिक रूप से प्रवाहित होती हैं; उन पर आधुनिक वर्ग-विश्लेषण की दृष्टि से वर्ग-स्वार्थ के लिए पट्टयन्त्र का आरोप करना सर्वथा अनुचित प्रतीत होता है। रागेय राघव ने भी स्वीकार किया है : “प्राचीनों की सीमाएँ थीं। वे जिस युग में रहते थे, उसकी वैज्ञानिक व्याख्या नहीं कर पाते थे। कार्लोमार्क्स के पहले यह ज्ञान समाज को नहीं था।” तब ऐसे आरोपों पर भी पुनर्विचार होना चाहिए। विचार-धाराओं के एकांगी होने की बाधत भी कुछ ऐसी ही बात है। जिसे हम आज एकांगिता समझते हैं, वह कभी मूल रहस्य या अनिर्वार्थता के रूप में भी मानी गई हो सकती है। ऐसी विचार-धाराएँ अपने युग परिवेश में अपेक्षाकृत प्रगतिशील भी सिद्ध हो सकती हैं, जिसे स्वीकार करने के लिए व्यापक सामाजिक मानदण्ड आवश्यक है। रागेय राघव बहुत दूर तक उस उदार मानदण्ड के समर्थक और प्रयोजक हैं, किन्तु उहज आत्म-चिन्तन के द्वारा उद्गत प्राचीन व्यक्तिवादी विचार संरिधियों की मूलगत निर्लेपता पर वे विश्वास-पूर्वक कोर नहीं देते—मात्र इसलिए कि इतिहास की दृष्टि से समाज-व्यवस्था पर उनके फल शोषण-प्रधान हुए। किसी समाज व्यवस्था को जब तक उसके लोग वर्ग-संघर्ष की दृष्टि से निर्मित और स्वीकृत नहीं करते, तब तक उस पर शोषण-प्रधान होने का आरोप ठीक नहीं, वह समकालीन युग-चेतना की विकास सीमा के अनुसार आदर्श व्यवस्था के रूप में भी स्वीकृत हुई हो तबती

है। तब तत्कालीन शोषक-शोषित सम्बन्ध में भी घृणा और विवशता के बदले औचित्य और सन्तोष का शान्तिमय वातावरण मान लिया जायगा। ऐसी स्थिति में, एक काल खण्ड में मानी गई प्रगति को उसके लिए ही, भविष्य में प्रतिक्रिया नहीं माना जायगा। शायद इसी दृष्टि से रागेय राघव ने भारतीय साहित्य परम्परा के सम्बन्ध में स्वीकार किया है : "हमारा साहित्य प्रारम्भ से ही जन कल्याण की भावना से अनुप्राणित है। उसमें अपने अपने युग के बन्धनों के अनुरूप शोषित वर्गों की हिमायत की गई है।" फिर भी, न जाने क्यों, आत्मानुभूति के सम्बन्ध में वे लिखते हैं : "अभी तक जिसे आत्मानुभूति कहते रहे हैं, वह व्यक्तिगत वस्तु है, और उच्च वर्गों ने उसकी आड़ लेकर जन-समाज का शोषण किया है।" इस विचार ॥ आत्मानुभूति की मूलगत दिव्यता और निरपेक्षता का अनुपात स्वीकार नहीं किया गया। इसी प्रकार ब्राह्मणत्व के प्रभाव और शास्त्र-रचना की विवेचना करते हुए वे लिखते हैं : "इन तीन अवस्थाओं में ( बर्बर, सामन्त और इस्लाम के युग ) ऋषि से शास्त्रों ने जो मर्यादा नियत की, वह उच्चवर्गीय लोगों और ब्राह्मणों के स्वार्थ की सिद्धि करती थी।" इस लिखने में जनता के द्वारा ब्राह्मणों के धार्मिक महेश्व भी स्वामाविक स्वीकृति और शास्त्रीय नियमों के प्रति एक आत्मीयता के मूल में बसी हुई परम्परागत व्यापक भद्रा और हार्दिक सच्चाई का स्थान नहीं है। लेखक ने भद्रा और हार्दिक विश्वास की सहजता कहीं नहीं मानी है; पर ये तत्त्व व्यक्ति की स्वतन्त्र विशिष्टता के द्वारा मनोगत मूल्यों की रचना में गहरा भोग देते हैं।

भद्रा और आस्था वैयक्तिक और सामाजिक जीवन के अविनाशी और व्यापक तत्व हैं। उनकी स्वीकृति बुद्धि और व्यवस्था की दृष्टि से न की जाय पर मानना और चरित्र की दृष्टि से अवश्य होती है। सभी देशों के जन-जीवन के लिए यह एक सत्कृति सगत तत्व है। भारतीय जन-जीवन के अध्ययन से तो सिद्ध होता है कि मानव प्रगति की सूक्ष्मतामूलक दिशाओं का निर्देशन भद्रा और आस्था ने ही किया है; जो तर्क-विरहित नहीं, सदा हार्दिक तत्व हैं।

मस्तिष्क की वह यान्त्रिक व्याख्या शरीर-विज्ञान का एक यथार्थ हो सकती है, जीवन की प्रायवृत्ता का तत्व नहीं, क्योंकि जीवन की दृष्टि से न मस्तिष्क एक यन्त्र-मात्र है और न हृदय। जीवन में तो मस्तिष्क उस परिधि का बोधक है, जिसमें उचित अनुचित और लाभ-हानि की व्यावहारिक और तर्कबद्ध स्थिति रहती है, और हृदय उस घेरे की व्याप्ति का बोधक, जिसमें मानवीय और व्यक्तिगत संहार के तत्व, अतीन्द्रिय अनुभूतियों की शक्ति और आत्मा की सहज द्रव्यशीलता प्रतिष्ठित होती है। रागेय राघव हृदय और बुद्धि की यह विशिष्ट मिश्रता नहीं मानते; जिनमें सामक्य न होने पर ही अन्तर्द्वन्द्व की अवस्था आती है जो बाहरी संघर्षों का भी सूत्रपात करती है।

मानव विचार के इतिहास में भद्रा और आत्मानुभूति पर आधारित कला और धर्म के विकास का मानसवादी अध्ययन करने वाले मानते हैं कि वर्ग स्वार्थ और वर्ग सघर्ष ही उसकी मूल प्रेरणा है; शोषण ही उसकी कारणाभूत शक्ति सिद्ध है। डॉ० रागेय राघव भी लिखते हैं : "मनुष्य का इतिहास प्रमायित करता है, आज तक शोषण किसी ॥ किसी रूप में जीवित रहा है। समाज की व्यवस्था बदली है, वर्गों के पारस्परिक सम्बन्ध बदले हैं, किन्तु पूँजीवाद तक शोषण जारी रहा है, उसके रूप सदैव ही बदलते रहे हैं।" "शोषण किसी भी रूप में हो, प्रगतिशील साहित्य उसका प्रत्येक युग में विरोध करता है। आज ही नहीं, यह कालिदास

के युग में भी यही देखता है कि उस समय कौन शोषक-वर्ग का हिमायती था और कौन नहीं था।" "जैसे-जैसे सामन्तीय समाज-व्यवस्था विषयशील होती गई, वेदान्त का प्रचार उच्च वर्गों में अधिक बढ़ चला और उसने जन-समाज को फिर भाग्यवाद आदि में जकड़ा और शोषण-पद्धति का न्याय देने का प्रयत्न किया। उस वेदान्त का समाज-पक्ष सामन्तवाद था। संसार-भर में धर्म ने जन-समाज को दबाये रखने का काम किया है।" इन धारणाओं से कला, धर्म और दर्शन के सम्बन्ध में उनकी विषयगत सदास्यता सन्देहजनक जान पड़ती है; किन्तु श्रद्धा, आत्मानुभूति और ज्ञान-सम्बन्धी दृष्टिकोण से मूलतः प्रेरित और नियन्त्रित होने के कारण उनके विकास का प्रचलित अभिप्राय वर्ग-स्वार्थ को प्रथम देना नहीं माना जा सकता; आधुनिक अर्थशास्त्रीय दृष्टि से उस विकास का व्यवस्थात्मक फल भले ही वैसा मान लिया जाय। धर्म और कला के विकास में कारणभूत तत्त्व तो शुद्ध रूप से आत्मानुभूति, आत्मप्रेम और श्रद्धा रही है, उसका ही फल शोषण का प्रसार हो चला हो—ऐसा विश्वासपूर्ण नहीं कहा जा सकता, जब तक सिद्ध न हो जाय कि धर्म और कला से ही आर्थिक सम्बन्धों का संगठन होता रहा है। धर्मशास्त्र की मान्यताओं ने जिस अनुपात में आर्थिक, सामाजिक तथा राजनीतिक संगठन में भाग लिया है, उस अनुपात में उच्च शासक-वर्गों का प्रभाव उन पर है; पर जिस अनुपात में आत्म-चिन्तन और जीवन-दर्शन की उपलब्धियों को प्रसारित किया है, उस अनुपात में वे व्यवस्था-निरपेक्ष और स्वतन्त्र हैं।

पर डॉ० रामेय राघव व्यक्तिगत उपासना के विरोधी नहीं हैं और न प्रगतिशीलता को उसका विरोधी मानते हैं। वे लिखते हैं : "प्रगतिशील साहित्य उस शास्त्रवाद का विरोधी नहीं है जो समाज और राजनीति को 'माया' समझकर दूर रहता है और इस प्रकार शोषण को सहायता नहीं देता। वह शास्त्रवाद व्यक्ति का अपना विश्वास है। यदि वह राजनीति और समाज पर अपना घुरा प्रभाव डालता है, तो वह विरोध का पात्र है, अन्यथा व्यक्ति के मन का वह उपासना क्षेत्र है; जिसकी कोई सामाजिक जिम्मेदारी नहीं है तो प्रगतिशील साहित्य उसका विरोध नहीं करता।" तब व्यक्ति के आत्म दर्शन के सम्बन्ध में कोई निश्चित दृष्टिकोण न देकर उसके व्यक्तित्व का मूल्यांकन नहीं करने वाली प्रगतिशीलता, मात्र समाज-सम्बद्ध मानी जायगी। तब वह भी एकांगी और व्यक्ति के 'स्व' को उपेक्षित रखने के कारण एक पूर्ण बीदन-दर्शन नहीं कही जा सकती। तब एक विरोधाभास भी स्पष्ट है कि एक स्थान पर लेखक का मत उद्धृत करना पड़ा है : "प्रगतिशील विचारक उन सब विचार-धाराओं को गलत मानता है, जो सामाजिकता का विरोध करके व्यक्ति को एकांगी बनाने का प्रयत्न करती हैं।" फिर व्यक्ति को एकांगी होने की स्वतन्त्रता कहीं रही ! किन्तु व्यक्ति के लिए किसी निश्चित जीवन दर्शन का भी संकेत कहीं हुआ ! एक अन्य प्रसंग में रामेय राघव ने लिखा है : "मनुष्य का असली काम है ज्ञान प्राप्त करना और सुन्दर सुन्दर वस्तुओं का निर्माण करना, प्रकृति पर विजय प्राप्त करके सृष्टि के रहस्यों को खोजना।" किसी भी प्रगतिशील चिन्तक को यह सबसे उदार स्वर माना जायगा; पर मनुष्य के द्वारा अधिकाधिक इन सारे कार्यों का सम्पादन आधुनिक युग में हो रहा है; फिर भी शोषण और स्वार्थ के विरुद्ध उसकी मान्यता और नैतिकता नहीं बढ़ रही, जो इन असली कामों को नकली साधित होने से बचा ले। इसका कारण उसके स्वभाव में श्रद्धा और हार्दिक सहानुभूति का ही 'अभाव' है, जो वर्ग-पृथक् और आर्थिक तनाव की

मिति पर निर्भर है।

मनुष्य का अभ्युदय अनेक प्रकार से रहा हुआ है। उसके जीवन की सारी सम्भावनाएँ विकसित होती जा रही हैं। उसी निर्माण शक्ति वितनी ही उत्पत्ति करती जाती है वह उतना ही नैतिक हास के गर्त में अनिश्चित भविष्य की ओर लुप्तता जाता है। ऐसी स्थिति में जहाँ शोषण की शृङ्खलाएँ छिन्न कर दी जाती हैं, वहाँ भी व्यक्तियों की अधिकार लिप्ता और अधिकारियों के रासक सदीर्घ स्वार्थ का प्रचार व्यक्ति-स्वातन्त्र्य और जन प्रगति के लिए बाहर बन जाता है।

गोर्की के सम्बन्ध में लिखते हुए डॉ० शगेय राघव रूम की प्रगति पर भी विचार व्यक्त कर चुके हैं : "मैक्सिम गोर्की रूस में उस समय हुए, जब वहाँ एक अभूतपूर्व परिवर्तन हो रहा था। उन्हें इतिहास के तीन दौर देखने पड़े, उनमें से गुजरना पड़ा और वे प्रत्येक युग के प्रति सचेत रहे। पहला युग था जार का समय, दूसरा युग था क्रान्ति युग और तीसरा युग था क्रान्ति के बाद का निर्माण-काल। पहले युग में दरिद्रता, दुःख और अन्याय था। दूसरा युग शोषित वर्ग का यह प्रचण्ड और विराट् सघर्ष था, जिसने तीसरे युग को जन्म दिया। तीसरे युग में मनुष्य को इतिहास में पहली बार स्वतन्त्रता प्राप्त हुई। मनुष्य की यह स्वतन्त्रता थाराजशासकवादियों और आतंकवादियों की स्वतन्त्रता नहीं थी। यह सामाजिक स्वतन्त्रता थी जिसमें व्यक्ति के अधिक से अधिक विकास की सम्भावना सरल हो गई थी।" किन्तु यह प्रश्न सदा ही उठ आता है कि क्या यह सम्मानना सफल भी हुई या हो रही है क्षय का कमी भविष्य में हो सकने की आशा से अनुप्राणित है ? शगेय राघव का इस सम्बन्ध में कुछ भी स्पष्ट विचार नहीं मिलता। किन्तु 'प्रगतिशील साहित्य के मानदण्ड' के प्रकाशन से पूर्व ही, १९४६ में प्रकाशित पुस्तक 'प्रगतिवाद : एक समीक्षा' में प्रथमतः उगार और निष्पत्ति इष्टि से मानसंवाद और साहित्य की विवेचना प्रस्तुत करते हुए धर्मवीर भारती ने रूस के सम्बन्ध में उल्लेख किया था : "ज्यों ज्यों समय बीतता गया, रोलॉ ने अनुभव किया कि रूस के क्रान्तिकारी धीरे धीरे सैदान्तिक सकीर्णता में डलकते जा रहे हैं। वे विचार स्वाधीनता की अवहेलना कर रहे हैं और धीरे धीरे स्वयं रूसी क्रान्ति एक प्रतिक्रियावाद का सकीर्ण पथ ग्रहण करती जा रही है। रोलॉ ने अनुभव किया कि इस समय विचार-स्वातन्त्र्य का नारा बुलन्द करने की जरूरत है और मान्यता का तकड़ा है कि इस तरह की वैदिक तानाशाही की पूरी खिलाफत की जाय।" स्वयं रोलॉ के शब्दों में—“१९२१-२२ में इस महान् हिंसात्मक मानसिक गुलामी के विरुद्ध मैंने एक अथक लड़ाई छेद रखी थी।”

दरअसल क्रान्ति के पश्चात् की कटोर शासन नीति के फलस्वरूप ही १९२६ में आर० ए० पी० पी० के ग्रन्थ के रूप में आबरवाख ने साहित्य में सकीर्ण साम्यिकता और तानाशाही की नीति पलाई और कलाकारों पर दबाव की हद रखकर मनमानी रचनाओं से सांस्कृतिक स्वतन्त्रता छीन ली। पर, इसके फलस्वरूप येसेनिन जैसे सुकुमार जनप्रिय और भावभावस्वी जैसे राष्ट्रवादी कवियों को भी आत्महत्या कर लेनी पड़ी। येसेनिन तो आबरवाख की सकीर्णता के स्वपात काल में ही १९२५ में हुवात्मा हो गया और भावभावस्वी भी पाँच वर्षों के भीतर ही कलाकार की स्वतन्त्रता, प्रेम और हृदय की अन्मुक्तता पर जैसे शहीद हो गया। आर० ए० पी० पी० को भग कर दिया गया और उदार 'सामाजिक यथार्थवाद' के सिद्धान्त के द्वारा व्यक्ति के



अन्त कारण की मुक्ति को भी प्रभय देने वाला सिद्धान्त रूस में प्रतिष्ठित हुआ। धर्मवीर भारती ने लिखा है : “संकीर्ण मानसवाद को क्रान्ति के बाद स्वयं रूस में ही शीघ्र ही नष्ट कर दिया गया। सोवियत रूस की संस्कृति आज मानसवाद की सीमाएँ पार कर गई है। वह पूरे व्यापक भूमि पर खड़ी है। उसने मानसवाद की नई व्याख्या की है।” किन्तु, ‘आलोचना’ के ‘आलोचना-विशेषण’ में अपने एक लेख में विजयदेव नारायण साहू ने १९५० में लिखी, कमिश्नर जोसेफरेवार्ड की जो पंक्तियाँ उद्धृत की हैं, उनसे स्पष्ट जान पड़ता है कि व्यक्ति और लेखक के प्रति रूस की उदारता सारी आशाओं पर पानी फेरकर अटूट तानाशाही बन गई है। पंक्तियाँ हैं : “पार्टी के नेतृत्व के द्वारा ही यह सम्भव है कि जनता की भाँस, अप्रत्यक्षताएँ और आलोचनाएँ लेखकों के पास पहुँचाई जायँ, धार्मिक जनता के जीवन के अनुसार साहित्य को सज्जित कर दिया जाय, जिससे वह शक्तिशालियों के प्रवाह में अलग हो गया था, और साहित्य को समाजवादी निर्माण और सामाजिक दीक्षा का सेतु बना दिया जाय।”—प्रस्तुत उद्धरण से इतना तो स्पष्ट है कि कम्युनिस्ट पार्टी की नीति की प्रतिध्वनि ही रूसी साहित्य की कसौटी बन गई है और वे सुनहले सपने बरबाद हो गए हैं जिनमें मानवतावादी निर्माण और वैयक्तिक स्वतन्त्रता के दिव्य सँपूरे जीवन की नई उपा के उल्लास को दूने-चीगुने कर देते। अत्र प्रश्न यह नहीं है कि रूस की नीति क्यों सफ़ीर्यतर होती गई है, बल्कि सवाल है कि शोषण की पूँजीवादी परम्परा जिस देश में छिन्न कर दी गई, उसमें भी उदार मानवतावाद का प्रसार क्यों नहीं हुआ? इसके जवाब में शायद कहना पड़ेगा कि शोषण के उस रूप का रूप ही असली मानवीय समस्या नहीं है। समस्या है मानवता के सर्वांगीण अस्तित्व की; जिसके लिए मात्र आर्थिक परिवर्तन या क्रान्ति अपेक्षित नहीं। सत्ता का इतिहास एक सर्वतोमुखी क्रान्ति चाहता है, जिसका आधार आदमी के प्रतिगामी संस्कारों का विखर्जन होगा, जो नैतिक और बौद्धिक परिवर्तन से सम्भव है, जिसके बिना आर्थिक क्रान्ति अधूरी और विफल है, मले ही वह प्राथमिक औचित्य की अधिकारिणी हो।

भारत के सम्पन्न में और हिन्दी साहित्य के प्रति अपना प्रगतिशील चिन्तन लागू करते हुए रामेय राघव ने जिस यथार्थवादी व्यापक दृष्टि से सामाजिक विकास की हृदयंगम किया है, उसने अतुल्य आधुनिक भारतीय स्थिति का निरूपण भी उचिन है : “आज मजदूर-क्रान्ति का दौर नहीं है, साम्राज्यवाद विरोधी मोर्चे को हड़ करने का भारत में प्रयत्न है। यही प्रगतिशील साहित्य का राजनीतिक और वर्तमान पक्ष है।” अपना यह निष्कर्ष प्रकट करके शोषण संपन्न ने अतिक्रांतिवादी प्रवृत्ति समाज शास्त्रियों को राजनीतिक प्रगतिशीलता की भारतीय सीमा का औचित्य भी समझाया है और इस क्रम में मानसवाद लेखों के सफ़ीर्यतावादी आलोचकों की दृष्टि और विद्वाने दिना में हुई प्रगति का वित्तृत समालोचन करके साहित्य और प्रगतिशील चिन्तन की उदात्तता का परिचय दिया है। मूलतः उनके दृष्टिकोण में इस केन्द्रीय प्रश्न की स्थिति है : “अध्यात्मवाद के समर्थकों का कहना है कि जब आप हर चीज़ को बदलती हुई मानते हैं तो फिर वह क्या चीज़ रहेगी जो आगे के युग में भी साहित्य में स्थायी बनकर रह सकेगी ?” प्रश्नान्तर से, यही प्रश्न मार्क्स के मन में भी उठा था : “उस बात को समझ लेना क्या कि कठिन नहीं है कि प्रोऊ तथा अन्य शारवत साहित्य सामाजिक प्रगति के बन्धनों से बद्ध था, पर यह समझना कठिन-सा है कि कितने ही समय बाद आज भी उनसे उसना ही रस मिलता

है, आनन्द मिलता है और कला की उच्चता उन्हें अब तक ऐसा आदर्श बनाए है कि उनकी-सी पूर्णता मिलनी कठिन दीखती है।” डॉ० रामेय रावव इस प्रश्न का उत्तर देने की चेष्टा करते हैं : “तब बदलते हुए जीवन में शाश्वत क्या है ? मनुष्य की सामाजिकता, मनुष्य के प्रति मनुष्य की प्रीति यानी मानवतावाद अर्थात् समाज के लिए जन-कल्याण की भावना का विकास, यह अभी तक चलता चला आया है और चलता चला जायगा।” साहित्य के सम्बन्ध में इसी मानवतावादी भाव से वे लिखते हैं : “प्रगतिशील साहित्य और उसके मानदण्ड केवल राजनीति में समाप्त नहीं हो जाते वरन् मनुष्य-जीवन की व्यापकता का स्पर्श करते हैं।”

किन्तु मार्क्स ने भी जिसे रसानुभूति-सा समझ है और भारतीय साहित्य का जो अभिन्न ‘रस’ तत्त्व है, उसके प्रति रामेय रावव की दृष्टि उलझी-सी है। वे लिखते हैं : “रस-प्रक्रिया में उदात्तीकरण की जो भावना सर्वसुगोचर साहित्य को मापने का मानदण्ड बनाना चाहती है, वह केवल एक संकुचित दृष्टिकोण है। क्योंकि ‘उदात्त’ की भावना युगानुरूप होती है। एक युग का ‘उदात्त’ दूसरे युग का नहीं होता।”—अवश्य ही रामेय रावव समझते होंगे कि ‘उदात्त’ के उपकरण युगानुरूप होते हैं और ‘उदात्त’ बनाने की मानना चिरन्तन प्रेरणा है और उदात्त की अनुभूति के जिस युग की भूमि पर चेतना पा सके; चेतना में मूर्त आनन्द भी चिरन्तन है। तब ‘उदात्त’ की प्रेरणा युगानुरूप उपकरणों को माध्यम स्वीकार करके जब ‘उदात्त’ की अनुभूति का आनन्द ले लेती है, तो माध्यम के व्यन्धान चेतना से ओझल हो जाते हैं और ‘रस’ की अवस्था आ जाती है, जो युगानुरूप उपकरणों से परे है। वही शाश्वत है; जिसके तत्त्वों की मूलक मार्क्स ने भी पाई थी। इस और ध्यान न देकर लेखक ने ‘मानवीयतावाद’ का एक त्रिपादास्पद रूप भी समाधान की बगह पर रखा है।

भारतीय इतिहास और हिन्दी-साहित्य के पहले की भारतीय अवस्था के विवेचन में पुस्तक के अत्यधिक पृष्ठ अनावश्यक सामग्रियों से भी भर गए हैं; पर सबसे दिलचस्प हिस्सा यह है जिसमें कुत्सित समाज शास्त्रियों के नाम पर डॉ० रामविलास शर्मा की आलोचना परम्परा की घञ्जियाँ उड़ाई गई हैं। कम्युनिस्ट पार्टी के लिए कुछ tactful कही जाने वाली दृष्टि से सुझाव भी दिये गए हैं, जो बड़े दिलचस्प हैं। गांधी-नीति की भी वषेष्ट ध्याख्या करके लेखक ने गांधीजी को पूर्वीवाद का सन्त-परम्परागत समर्थक माना है, जिनके समन्वयवाद की अब आवश्यकता नहीं। जो सबसे स्पष्ट निर्याय है, बर्धार के योग्य है, कि ‘प्रगति’ मान बाह्य नहीं, पुरुष माननीय होती है।<sup>१</sup>



१. ‘प्रगतिशील साहित्य के मानदण्ड’, लेखक-रामेय रावव, प्रकाशक-भारतवती पुस्तक सदन, आगरा।

भारतभूषण अग्रवाल

## काव्य और जीवन पर श्री सुमित्रानन्दन पन्त के निचार

'काव्य ही कवि का परम वस्तुत्व है' <sup>१</sup> पर अभी कभी परिस्थितिवश कवि को अपनी बात अन्य माध्यम से भी कहनी पड़ जाती है। विशेषतः प्रथम महायुद्ध और उसके बाद से भारत की राष्ट्रीय और सांस्कृतिक परिस्थितियों में जो सक्रान्ति उपस्थित हुई, और जो ज्ञान तक उत्तरोत्तर गहन गम्भीर रूप ग्रहण करती रही है, उसने कवि को बाध्य कर दिया कि वह काव्य और जीवन सम्बन्धी अपनी मान्यताएँ पाठकों तक पहुँचाए, और जीवन की गतिविधि के अनुरूप काव्यगत वस्तु और शिल्प में निरन्तर प्रतिफलित परिवर्तन की ओर उसके विवेक को जाग्रत करे। इसी कारण आज के कवि को स्वयं अपना व्याख्याता भी बनना पडा है, और जो मूल्यांकन उसे अपने आलोचकों से सहज ही मिल जाना चाहिए था, उसकी ओर भी ध्यान दिलाना पडा है। यह चाहे कवि का धर्म न हो, आपद्धर्म ही हो, पर यह आवश्यक है, और कविता में जो विकास और सन्नान्ति उपस्थित हुई है, उसका आग्रह है।

इसलिए अपने प्रथम प्रकाशित काव्य संग्रह 'पल्लव' के साथ नवयुग वाहक कवि पन्त को एक विशाल भूमिका जोड़ देनी पडी थी, जिसमें उन्होंने तत्कालीन काव्य परिस्थितियों का विवेचन करके अपनी काव्य शैली और रूप प्रभार की न्य रचना प्रस्तुत की थी। 'पल्लव' की यह भूमिका युगान्तरकारी थी, और अपनी ओजस्रता और नवीन दृष्टि के लिए ऐतिहासिक महत्त्व प्राप्त कर चुकी है। तब से लेकर अब तक युग शिल्पी पन्त के काव्य ने जीवन और समय की प्रगति के साथ साथ चलते हुए अनेक मोड़ पार किये हैं, और प्रायः प्रत्येक मोड़ पर उनको अपनी नई प्रगति का महत्त्व उद्घाटित करने के उद्देश्य से गद्य की पगडडियों का सहारा लेना पडा है। इन्हीं पगडडियों का संग्रह अब 'गद्य पद्य' के नाम से प्रकाशित हुआ है।

गद्य का यह पद्य कवि पन्त ने अरश्य ही आपद्धर्म से निरस्त सामयिक आवश्यकता के रूप में ही अपनाया, पर उनके इन निबन्धों को एकत्र देखकर हमें इस आकस्मिक संयोग से आन्तरिक मुक्त भी मिलता है क्योंकि इन निबन्धों में पिछले तीस वर्षों की कविता के उत्थान, विकास और विस्तार का जो आवलोकन है, वह अन्यत्र दुर्लभ है। पन्त की कोटि के कवि साधारण में अपने युग की समस्याओं का विश्लेषण करने और उनसे उद्भूत काव्य प्रभावों का उपयुक्त मूल्यांकन करने की ऐसी असाधारण क्षमता मिश्र-साहित्य में मिल ही है, और हमारे लिए तो वह अकेली घटना है।

'पल्लव' का काल कवि पन्त की कला का उदय काल है, इसलिए उसकी भूमिका में जो प्रखर आत्मनिश्वास और अपनी बात को वेदिकके कूट सन्नेहा सुनापन है वह तत्काल मन पर प्रभाव डालता है। 'पल्लव' के साथ पन्त ने जिस क्षेत्र में पदार्पण किया था, उसमें यद्यपि उड़ी बोली निर्विवाद रूप से प्रतिष्ठित हो चुकी थी, पर अभी ब्रजभाषा और उसके काव्य के प्रति लोभ भरी दृष्टि बराबर जाती थी और ऐसा भी माना जाता था कि उड़ी बोली गद्य के लिए तो

ठीक है पर पद्य रचना ब्रजभाषा में ही मधुर हो सकती है। अपनी इस भूमिका में इसीलिए पन्त को एक प्रकार से हिन्दी के समस्त पूर्ववर्ती काव्य पर दृष्टि निक्षेप करना पडा, और प्राचीन महारथियों के प्रति यथायोग्य श्रद्धा प्रकट कर चुनने के बाद ब्रजभाषा-काव्य और ब्रजभाषा-माध्यम की सीमाएँ दिखानी पड़ीं। उनकी वाणी में युग की पुकार थी और तबका कवि हृदय का श्रोत्र था, इसीलिए उनकी शैली और टीर्थ वाक्य विश्वास में असाधारण प्रवाह और गहरी प्रभावोत्पादकता है। “पर उस ब्रज के वन में झाड़-झंझाड़, करील-बबूल भी बहुत हैं। उसके स्वर में दादुरों का बेसुरा आलाप, उसके कूमिल पकिल गर्भ में जीयाँ अस्तिपंजर, रोडे, सिवार और घोषों की भी कन्नी नहीं। उसके नीचों-नीच बहती हुई अमृत-जाह्नवी के चारों घोर जो शुष्क कर्ममय बालुका-तट है, उसमें विलास की मृगतृष्णा के पीछे भटके हुए अनेक कवियों के अस्पष्ट पद-चिह्न कालानिल के झोंके से बचे हुए, यत्र-तत्र बिखरे पड़े हैं। उस मज की उर्वशी के दाहिने हाथ में अमृत का पात्र और बाएँ में विष से परिपूर्ण कटोरा है, जो उस युग के नैतिक पतन से भरा झलझला रहा है। ओह, उस पुरानी गूदकी में अखंड चित्र, अघोर सजीर्णताएँ हैं।”

उदात्त विभर्त की-सी वेगवनी शैली में मन के उल्लाह को नागा रूपक-प्रतीकों के माध्यम से विव्रित कर पन्त ने इस भूमिका में ब्रजभाषा-युग की परिसमाप्ति और नवीन सांस्कृतिक जागरण शलघ्नित किया था। पन्त कवि के रूप में अपने कर्तव्य और धर्म के प्रति सदैव सचेत रहे हैं। इस भूमिका से भी स्पष्ट है कि वे काव्य के इतिहास में किस मोड़ पर हैं, यह स्पष्टतः चीहते थे। और भूमिका के पहले भाग का अन्त बिन वाक्यों से होता है वे ऐसी मविष्यवाणी-वैसे लगते हैं, जो आज सच हो चुकी है।

‘पल्लव’ की इस भूमिका के उपरार्द्ध में कवि ने अपनी कविता के शिल्प-विधान और रूप-प्रकार की विवेचना उपस्थित की है, विशेष रूप से अपनी शब्द योजना और छन्द-संगीत पर दृष्टि डाली है। उन दिनों छायावाद के विरोध में सबसे प्रबल तर्क उसके रूप और शिल्प को लेकर ही दिये जाते थे, इसलिए यह व्याख्या आवश्यक और समयावृत्त ही थी। इस अंश को पढ़ने से हम अज्ञानक कवि के अनुभवों के ताम्बीदार हो जाते हैं। एक-एक शब्द कवि के मन में कौन-सी झुंझरें बगाता है, शब्दों से भावों और व्यापारों की चित्र-योजना किस प्रकार की जाती है, यह पन्त ने मनोमग्न और उल्लासपूर्ण ढंग से इस भूमिका में स्पष्ट कर अपने सूक्ष्म संवेदनशील मन की एक झोंकी दी है। यह ठीक है कि सारी भूमिका में छायावाद के भाव-जगत् का कोई निरूपण नहीं है, निरूपण तो क्या उल्लेख तक नहीं है, पर कवि यह जानता न हो, सो नहीं। शिल्प और रूप विधान पर उसने यह घोर ध्यान-भूगहर उसकी अनिवार्य आवश्यकता का अनुभव करके दिया है, और आज तो यह बात हम निश्चय रूप से जानते हैं कि हिन्दी-कविता में छायावाद की प्रतिष्ठा और सम्मान में ‘पल्लव’ की इस ऐतिहासिक भूमिका का अत्यन्त मूल्यवान् योग रहा।

अपने प्रथम काव्य संग्रह और ‘पल्लव’ के उपरान्त प्रकाशित ‘वीणा’ के लिए पन्त ने जो भूमिका लिखी थी, और जो बाद में संक्षिप्त और संशोधित रूप में ही प्रकाशित हुई, वह अपने मूल रूप में पहली बार ‘गद्य पत्र’ में सम्प्रहीत हुई है। तीन पृष्ठों की छोटी-सी इस भूमिका में कवि पन्त के एक ऐसे व्यक्तित्व की झलक है जो अन्यत्र नहीं मिलती। इसमें उनके स्वर में

व्यंग की क्विन्टि परंपरा भी है और आत्मरति भी, जो निश्चित रूप से तत्कालीन हिन्दी-काव्य-मठाधीशों की समयान्धता की ही प्रतिक्रिया है। इन स्वनामधन्य आलोचकों ने छायावादी काव्य-कृतित्व को समझने और परखने के स्थान पर उधनी जैसे बेहिजाब पल्लवी उडाई उससे पन्त-जैसे कोमल स्वभाव प्राणी को भी यदि यह स्वर अपनाना पड़ा तो क्या आश्चर्य ? यही नहीं, इस छोटी सी भूमिका में छायावाद के विरुद्ध दिये गए तर्कों की जो एक भल्लक है यह बरवस हमें आज दिन प्रयोगशील काव्य के विरुद्ध तर्कों का स्मरण करा देती है, और यह कहने पर विनया करती है कि अपनी सहज सवेदन शक्ति के सहारे हिन्दी के कवि ने सन्त समय पर जो युगानुक्रम मार्ग ग्रहण किया है उसका सच्चा आशय समझने में हिन्दी के तत्कालीन सत्ताधारी आलोचक असमर्थ रहे हैं। यह तो ठीक है कि आलोचना सदैव आलोच्य की अनुगामिनी होती है, पर हिन्दी-साहित्य में छायावाद-काल के प्रारम्भ से प्रयोगवाट बाज तक के इस दीर्घ समय में आलोचना ने पहले अपने आलोच्य का तिरस्कार कर बाद में ही उसका मूल्य पहचाना है।

‘वीणा’, ‘ग्रन्थि’ और ‘पल्लव’ के बाद ‘गुञ्जन’, ‘युगान्त’, ‘युगवाणी’, और ‘ग्राम्या’ कवि पन्त की काव्य-चेतना के ये विकास-चरण हैं। इन सारी काव्य कृतियों में ‘गुञ्जन’ एक प्रकार से बीच की कड़ी है और उसमें प्रौढतर भाव-मन्यन घनित है। ‘गुञ्जन’ तक आते-आते हिन्दी में छायावाद समाहित और प्रतिष्ठित हो चुका था, उसके उद्घोषक कवियों की रचनाओं का मूल्यांकन प्रारम्भ हो गया था, जैसे भी वह काव्य-चेतना के एक चरण की परिणति व्यक्त करता है। इतलिए ‘गुञ्जन’ में कवि ने गद्य-पद्य का सहारा नहीं लिया और बाद में ‘युगान्त’, ‘युगवाणी’ एवं ‘ग्राम्या’ के प्रकाशन तक उसको इस पथ की कोई आवश्यकता नहीं पड़ी क्योंकि इनमें अभिव्यक्त भाव और अनुभूतियों युग-जनित भावनाएँ थीं, और यह हिन्दी के लिए शुभ-योग था कि उन्हें परखने वाले आलोचक उस समय उपस्थित थे। सच तो यह है कि छायावाद के उपरान्त जो सशक्त सामाजिक भाव-धारा हिन्दी में प्रवाहित हुई उसने, कम-से-कम प्रारम्भ में, कवि और आलोचक की दूरी घटा दी। पन्त के काव्य में जो मोह इस समय उपस्थित हुआ उसका सहज अपनाय आलोचकों में मिला और छायावाद का यह अग्रदूत अनायास नई सामाजिक चेतना का भी अग्रदूत बना। निरन्तर विकास करते रहने वाले कवि पन्त की यह सिद्धि साधारण नहीं है, क्योंकि ऐसा बहुत ही कम होता है कि अपने ही द्वारा प्रतिपादित भाव और सिद्धान्त को छोड़कर कलाकार आगे बढ़ सके। पर पन्त के लिए यह अत्यन्त सहज था, क्योंकि वे जीवन द्रष्टा हैं और अपने कवि-कर्म की जीवन से सम्बद्ध करके ही देखते रहे हैं। छायावाद का कार्य समाप्त हो चुका है, यह उन्होंने स्वयम् ही पहचाना, स्वयम् ही नया पथ ग्रहण किया और हिन्दी-काव्य को नई गति और प्रेरणा दी। उन्होंने ‘आधुनिक कवि : भाग २’ की वृहत् भूमिका में स्पष्ट लिखा : “छायावाद इसलिए अधिक नहीं रहा कि उसके पास अभिव्यक्त के लिए उपयोगी नवीन आदर्शों का प्रकाशन, नवीन भावना का सौन्दर्य-बोध, और नवीन विचारों का रस नहीं था। यह काव्य न रहकर केवल अलंकरण संगीत बन गया था।” छायावाद के समर्थ कवियों में पन्त के अतिरिक्त केवल ‘निराला’ की रचनाओं में ही यह चेतना और मिलती है। अन्य अनेक कवि आज तक उस ‘अलंकरण संगीत’ से ही अपना काम चलाते रहे हैं।

‘पर्यालोचन’ नामक ‘आधुनिक कवि : भाग २’ की यह भूमिका कवि पन्त ने सन् १९४१

में लिखी थी जब 'ग्राम्या' के प्रकाशन के साथ उनके वाच्य विकास का द्वितीय याम पूर्ण हो चुका था, और वे युग कवि के रूप में प्रतिष्ठा पा चुके थे। इसीलिए इस भूमिका में परती बार उन्होंने अपने भाव जगत और का शिद्धान्तों पर अपने विचार व्यक्त किये, एवं अपने विभिन्न का सग्रहा के सम्बन्ध में अपना मत प्रकाशित किया। इस भूमिका का अध्ययन साहित्य के विचारार्थों के लिए अत्यन्त उपयोगी है क्योंकि वह पन्त के काव्य के चरित्रगत पक्ष और सामाजिक पक्ष दोनों पर भरपूर प्रकाश डालता है, और ऐसा करने में पन्त ने जिस तटस्थता एवं वस्तु परक दृष्टि का प्रमाण दिया है वह उनकी गम्भीरता और मानसिक सतुलन का परिचय देती है।

अपनी प्राथमिक काव्य प्रेरणा के सम्बन्ध में पन्त ने लिखा है : "कविता करने की मेरवा मुझे सबसे पहले प्रकृति निरीक्षण से मिली है, जिसका श्रेय मेरी जन्म भूमि कर्नाचल प्रदेश को है। कवि जीवन से पहले भी, मुझे याद है, मैं घंटों एकान्त में बैठा प्राकृतिक दृश्यों को एकटक देखा करता था, और कोई अज्ञात आकर्षण मेरे भीतर एक अव्यक्त सौन्दर्य का जाल बुनकर मेरी चेतना को तन्मय कर देता था।" लेकिन बाद में चलकर पन्त ने इस प्राकृतिक दर्शन की सीमाएँ पहचानीं। उन्होंने लिखा है "अब मैं सोचता हूँ कि प्राकृतिक दर्शन, जो एक निष्प्रियता की सीमा तक सहिष्णुता प्रदान करता है, और एक प्रकार से प्रकृति को सर्व-शक्तिमयी मानकर उसके प्रति आत्मसमर्पण सिखलाता है, वह सामाजिक जीवन के लिए स्वास्थ्यकर नहीं है।" छायावाद में बहुत व्याप्त जीवन की क्षणमग्नता अस्वास्थ्यकर है, वह पहचानकर ही कवि पन्त उसके शैलोचान से उतरकर सामाजिक जीवन की झुर्रपता मिटाने की ओर उ मुक्त हुए थे, और तब उनकी वाणी में हमारी घरती का जीवन और उसका सघर्ष ध्वनित हुआ। लेकिन इस वाणी में एक समन्वय का स्तर भी था। जिस प्रकार 'युगवाणी' और 'ग्राम्या' की अपनी अनेक रचनाओं में उन्होंने मार्क्सवाद का स्वागत करते हुए उसका गांधीवाद से समन्वय करने की आवश्यकता बताई थी, उसी प्रकार इस भूमिका में भी उन्होंने साफ लिखा था कि वे ऐतिहासिक भौतिकवाद के सिद्धान्त को उपयोगी मानते हुए भी अपूर्ण मानते हैं, और विराट् लोक कल्याण के उद्देश्य से यह आवश्यक समझते हैं कि उसका भारतीय अर्थ्यात्म के साथ समन्वय किया जाय। उनकी घोषणा है 'ऐतिहासिक भौतिकवाद और भारतीय अर्थ्यात्म दर्शन में मुझे किसी प्रकार का विरोध नहीं जान पड़ा, क्योंकि मैंने दोनों का लोकोत्तर कल्याणकारी सांस्कृतिक पक्ष ही ग्रहण किया है। मार्क्सवाद के अन्दर धर्म-जीवियों के संगठन, वर्ग सघर्ष आदि से सम्बन्ध रखने वाले बाह्य दृश्य को, जिसका वास्तविक निर्णय आर्थिक और राजनीतिक द्रान्तियों ही कर सकती हैं, मैंने अपनी कल्पना का धग नहीं बनने दिया है। इस दृष्टि से मानवता एवं सर्वभूतहित की जितनी शिष्ट भावना मुझे वेदात्त में मिली उतनी ही ऐतिहासिक दर्शन में भी। भारतीय दार्शनिक जहाँ सत्य की खोज सापेक्ष के उस पार, 'अज्ञान मनस-गोचर' की ओर चले गए हैं वहाँ पारचाय दार्शनिकों ने सापेक्ष के अतस्तत्त्व तक दुबकी लगाकर, उसके आलोचक में जन समाज के सांस्कृतिक विकास के उपयुक्त राक्षनीतिक विधान देने का प्रयत्न किया है। पश्चिम में वैधानिक सघर्ष अधिक रहने के कारण नदीनतम समाजवादी विधान का विकास नहीं हो सका है।" लेकिन इस समन्वय की आवश्यकता पर जोर देते हुए भी पन्त की दृष्टि मविध्य पर ही टिकी थी, सामाजिक

कल्प से बचने या भाग जाने की किसी खोली प्रवृत्ति को आड के लिए उन्होंने समन्वय का यह नाय नहीं दिया था, वरन् वे आध्यात्मिक विज्ञान पर निरन्तर ध्यान इसी कारण रखते थे कि वे वर्तमान के मृतप्राय समाज के संस्कारों के भूतों की घृणाएतद वस्तु स्थिति से अत्यन्त विवक्षित थे, प्रगति के लिए आकुल थे। उन्होंने लिखा : “सब को यह है, कि हमें अपने देश के युगव्यापी अंधकार में फैले इस मध्यकालीन संस्कृति के तयारकृत ऊर्ध्व-खूल अरवत्प को जड़ और शाखासहित उखाड़कर फेंक देना होगा और उस सांस्कृतिक चेतना के विकास के लिए देशव्यापी प्रयत्न करना होगा जिसके मूल हमारे युग की प्रगतिशील वस्तु-स्थितियों में हों।” इस प्रकार यह स्पष्ट है कि मार्क्सवाद से आध्यात्मिक दर्शन के समन्वय की बात पहचान पन्त ने सामाजिक प्रगति की आवश्यकता से मुँह नहीं मोड़ा था, वरन् वे सामाजिक जीवन के उच्चतर सांस्कृतिक विकास के लिए ही निरन्तर आध्यात्मिक विज्ञान पर जोर देते रहे हैं। गिरे बदन और यन्वाद को ही कहाँ हम जीवन की इतिभी न समझ बैठें, भौतिक सुख और वैभव में मानवीय सम्बन्ध और भावनाओं के सौन्दर्य से कहाँ दृष्टि न फेर लें, यही सोचकर उन्होंने आध्यात्मिक पक्ष पर बल दिया है। यही नहीं, भारतीय दर्शन के नाम पर वे अश्विस्वातों के पक्षपाती नहीं हैं, यह उन्होंने निःसर्वाच घोषित किया : “भारतीय दर्शन की दृष्टि से भी मुझे अपने देश की संस्कृति के मूल उस दर्शन में नहीं मिलते जिसका चरम विकास अद्वैतवाद में हुआ है। यह मध्यकालीन अक्रान्त खता शताब्दियों के अन्धविद्वत्ताओं, रुढ़ियों, प्रथाओं और मतमत्तान्तरों की शाखा-प्रशाखाओं में पुञ्जीभूत और विच्छिन्न होकर एवं हमारे जातीय जीवन के बृह को जकड़कर उसको हृदि रोके हुए है। इस जातीय रक्त को शोषण करने वाली व्याधि से मुक्त हुए बिना और नवीन वास्तविकता के आधारों और सिद्धान्तों को ग्रहण किये बिना, हममें बह मानवीय बृहता, जातीय संगठन, सक्रिय चैतन्यता, सामूहिक उत्तरदायित्व और विपत्तियों का निर्भीक साहस के साथ सामना करने की शक्ति और क्षमता नहीं आ सकती जिसकी कि हमारे सामाजिक और सांस्कृतिक जीवन में महाप्राणता भरने के लिए सबसे यही आवश्यकता है।”

‘ग्राम्य’ के नाद एक दीर्घकालीन मौन के उपरान्त पन्त के कई नये काव्य संग्रह प्रकाशित हुए। भारत की स्वतन्त्रता से लेकर अथ तब ‘स्वर्ण किरण’, ‘स्वर्ण धूलि’, ‘उत्तरा’, ‘युगपथ’, ‘रत्नशिरार’ और ‘शिल्पी’ उनके काव्य ग्रन्थ हैं। इनमें से पहले दो ग्रन्थों में पन्त का आध्यात्मिक चिन्तन मुख्य रूप से व्यक्त हुआ है और वह चिन्तन भी अरविन्द के दर्शन से गहरे ढंग पर प्रभावित चिन्तन है। इस प्रभाव की विशेष रूप से, और उनके इस आध्यात्मिक सम्मान की साधारण रूप से, कुछ आलोचकों ने काफी चर्चा की है, और उद्यमे प्रतिगामी तर्कों की ओर मुकाम पाया है। इसलिए ‘उत्तरा’ की भूमिका के रूप में पन्त को अपना मत और जीवन दर्शन स्पष्ट करना पड़ा है। ‘उत्तरा’ की यह भूमिका पन्त के प्रौढ मानस का गम्भीर उद्गार है जिसमें आवश्यक विशालता और उदारता तो है ही, समसामयिक जीवन को उनके सर्वोच्च और समस्त रूप में देखने का भी उच्चतम प्रयत्न है। यही कारण है कि इस भूमिका के स्तर में मनु्य होते हुए भी क्षोभ का अभाव है, अपने विद्वान्त पर अविचल आस्था होते हुए भी मतभेद के प्रति धम और सतुलन का प्रदर्शन है। इस भूमिका में उन्होंने एक बार फिर भौतिक दर्शन के साथ आध्यात्मिक विज्ञान के समन्वय की ओर हम सबका ध्यान आकृष्ट किया है। पर सबसे अधिक

ध्यान देने योग्य बात यह है कि उन्होंने सामाजिक प्रगति की ओर कम बल नहीं दिया है, बस कि भ्रमवश कुछ आलोचक मानते हैं, वरन् यही स्थापित किया है कि सामाजिक विकास की सम्पूर्णता तभी सिद्ध होगी जब हम आध्यात्मिक और सांस्कृतिक विनाश पर भी अपनी दृष्टि गड़ाये रहेंगे। उन्होंने लिखा है: "मेरा दृढ़ विश्वास है कि केवल राजनीतिक-आर्थिक हलचलों की बाह्य सफलताओं द्वारा ही मानव-जाति के भाग्य (भावी) का निर्माण नहीं किया जा सकता। इस प्रकार के सभी आन्दोलनों को परिष्कृता प्रदान करने के लिए संसार में एक व्यापक सांस्कृतिक आन्दोलन को जन्म लेना होगा जो मानव-चेतना के राजनीतिक, आर्थिक मानसिक तथा आध्यात्मिक सम्पूर्ण घरातलों में मानवीय संतुलन तथा सामंजस्य स्थापित करके धार्मिक जनवाद को विकसित मानववाद का स्वरूप दे सकेगा।" अपने ऊपर लगे प्रतिगामिता के आरोप के विरुद्ध उन्होंने बहुत बड़ स्वर में यह प्रतिवाद व्यक्त किया है: "मेरा मन यह नहीं स्वीकार करता कि मैंने अपनी रचनाओं में जिस सांस्कृतिक चेतना को चायी थी है, एवं जिस मन-संगठन की ओर ध्यान आकृष्ट किया है उसे किसी भी दृष्टि से प्रतिगामी कहा जा सकता है। मैंने सदैव ही उन छादशों, नीतियों तथा दृष्टिकोणों का विरोध किया है जो पिछले युगों की संकीर्ण परिस्थितियों के प्रतीक हैं, जिनमें मनुष्य विभिन्न जातियों, सम्प्रदायों तथा वर्गों में बँटकर हो गया है। उन सभी विरिद्ध सांस्कृतिक मान्यताओं के विरुद्ध मैंने युग की कोकिल से पायक-कण बरसाने को कहा है जिनकी ऐतिहासिक शृङ्खला-भूमि अब बिसक गई है और जो मानव-चेतना को अपनी खोखली भित्तियों में विभक्त किये हैं। मेरा विश्वास है कि लोक-संगठन तथा मन-संगठन एक-दूसरे के पूरक हैं, क्योंकि वे एक ही युग (लोक)-चेतना के बाहरी और भीतरी रूप हैं।

'गद्य-पद्य' के दूसरे भाग में पन्त की समय-समय पर आकाशवाणी से प्रसारित बातें और कुछ महत्वपूर्ण भाषणों के अंश संग्रहीत हैं। इनका सबसे पहला आकर्षण तो यही है कि वे पहली बार प्रकाशित हुए हैं। फिर भाषण होने के कारण उनमें रोचकता अधिक है, और पन्त के मनोरम व्यक्तित्व की अधिक कोमल और हृदयग्राही छाप उनमें मिलती है। 'मेरा रचनाकाल', 'मैं और मेरी कला', 'आज की कविता और मैं', 'ओवन के प्रति मेरा दृष्टिकोण', 'पुस्तकें जिनसे मैंने सीखा', 'काव्य संस्मरण' और 'मेरी पहली कविता' नामक निबन्ध व्यक्तिपरक हैं, और पन्त के जीवन और कृतित्व के सम्बन्ध में अनेक उपयोगी एवं आवश्यक सूचनाएँ देने हैं। पन्त के आलोचक और कीवनीकार के लिए यह अमूल्य सामग्री है। इन निबन्धों में पन्त ने अपनी कला के विकास पर जो विचार प्रकट किये हैं वे सर्वत्र उन विचारों से मिलते हैं जिनका उल्लेख हम कर आए हैं। कहीं भी कोई द्विधा, त्रिधा या उलझाव नहीं है। सच पूछिए तो पन्त स्वयं ही अपने सर्वश्रेष्ठ आलोचक हैं और अपने कवि की सूक्ष्म-से सूक्ष्म गति को शब्दों में बाँध सकने में समर्थ हो सके हैं। वे शायद अकेले ऐसे कवि हैं जिनकी कविता उन्हीं के विचारों की बसोटी पर बेहिक कही जा सकती है। यह पन्त के अन्तःसंयोजित व्यक्तित्व का भी अकाट्य प्रमाण है। अन्य निबन्ध, जैसे 'भारतीय संस्कृति क्या है', 'माया और संस्कृति', 'साहित्य की चेतना', 'सांस्कृतिक आन्दोलन', 'कला और संस्कृति' आदि, युग की सांस्कृतिक और कलात्मक समस्याओं पर दृष्टा पन्त के विचारों को व्यक्त करते हैं जिनमें उनकी उपरोक्त स्थापनाएँ ही आवश्यकतानुसार सक्षेप या विस्तार में दी गई हैं।



लेकिन इस खण्ड में एक रेडियो-वार्ता इन दोनों समूहों से अलग है। वह है 'यदि मैं 'कामायनी' लिखता'। इस वार्ता में अनायास ही हमें प्रसाद की कला पर पन्त के विचार मिलते हैं। 'कामायनी' जिस विशद और गहन रूप में अपने युग की चेतना और संघर्ष को प्रतिध्वनित करती है, उसको थोर हम सबका ध्यान आकर्षित करते हुए, और प्रसाद की महान् कलात्मक सिद्धि पर अपनी श्रद्धाञ्जलि अर्पित करते हुए भी पन्त ने अपने अद्वितीय संतुलन का परिचय देते हुए 'कामायनी' की त्रुटियों का भी उल्लेख किया है। यह उल्लेख ऐतिहासिक महत्त्व का है क्योंकि हिन्दी-आलोचना के किसी भी संस्थान ने उम पर दृष्टि नहीं डाली है, और यह यह भी सिद्ध करता है कि समाज की वास्तविक प्रगति की कामना पन्त में कितनी बलवती है। पन्त ने 'कामायनी' की समस्या के व्यक्तिपरक समाधान की चर्चा करते हुए कहा है : "पर यह तो विश्व-जीवन की समस्याओं का समाधान नहीं है। मनुष्य के सामने प्रश्न यह नहीं है कि वह हृदा-श्रद्धा का समन्वयकर यहाँ तक कैसे पहुँचे। उसके सामने जो चिरंतन समस्या है वह यह है कि उस चैतन्य का उपभोग मन, जीवन तथा पदार्थ के स्तर पर कैसे किया जा सकता है। परम चैतन्य तथा मनश्चैतन्य के बीच का, लोक-परलोक के बीच का, धरती-स्वर्ग, पृथ्वी, समरस या पहरस के बीच के व्यवधान को मिटाकर यह अन्तराल किस प्रकार भरा जाय ? उसके लिए निःसंशय ही हृदा-श्रद्धा का सामंजस्य पर्याप्त नहीं। श्रद्धा की सहायता से समरस स्थिति प्राप्त कर लेने पर भी मनु लोक-जीवन की थोर नहीं लौट आए। घाने पर भी शायद वहाँ कुछ नहीं कर पावे। संसार की समस्याओं का यह निदान तो चिर पुरातन, पिष्टपेषित निदान है, किन्तु व्याधि कैसे दूर हो ? क्या इस प्रकार समस्याओं में पहुँचकर और वह भी व्यक्तिगत रूप से ?"



# परिचय

## नये नगर की कहानी

लेखक—रावी, प्रकाशक—राजपाल प्रकाशन,  
आगरा।

प्रस्तुत पुस्तक में जो बात सबसे अधिक ध्यान देने की है और जिसकी दाद दी जा सकती है वह है रचयिता की एक 'नया नगर' निर्माण करने की नीयत। वैसे यह दुःख की बात है कि यह नीयत अभिभूत नहीं है। इसमें आत्म-विश्वास की ओछी मनोवृत्ति हुरी तरह पैठ गई है। प्रति तीसरे या चौथे पृष्ठ पर स्वयं लेखक की ओर से या किसी पात्र की ओर से 'रावी' की प्रशंसा या उनकी सम्माननाओं के बारे में लम्बी चौड़ी सुन सुनकर की ऊब उठता है। मगर फिर भी हम चाहे तो मूल प्रेरणा को लेखक की कमजोरी से अलग करके देख सकते हैं; यहाँ तक लेखक बघाई का पात्र है।

यह एक उपन्यास है या नहीं इस झमेले में हम नहीं पहुँचेंगे। फिर भी चूँकि कथासूत्र है इसलिए तत्सम्बन्धी प्रश्न उठता ही है। कथा यों है कि बेंकटाचलम नामक एक सुबक-योगी एक खास तरह के आठमियों को इकट्ठा करके 'नया नगर' नामक एक कालोनी बसाने का सपना देखता है। वह रात्रि से मैच-मान बसाकर उन्हें भी अपने दल में शामिल कर लेता है। मुख्यतः लेखक, बन्नाभार, बुद्धिजीवी, धनिक और सुपारवादी सुबक इस संगठन में

आते हैं। कुछ धेरयाएँ और बन्नील बेंकटाचलम 'सेक्सुअली स्टार्ड' लडकियों भी इस संगठन में आती हैं। पिकनिक होती है, सैर होती है और अन्त में बलवा होता है विममें लेखक होते हैं और 'नया नगर' में शामिल होने के लिए आवेदन-पत्र और उक्त नगर के निर्माण के लिए आर्थिक सहायता के वायदे जमा करके पूरा का-पूरा दल दिल्ली चल देता है। जाते थक भविष्य की वर्तमान बनाकर बेंकटाचलम रात्री को 'नया नगर' का नक़्शा, काम-काज और हाल-चाल डिप्टेट करा जाता है।

यों सुना है कि ऐसे अनेक पय रस देश में हैं जो तर माल खाने या गाने-बजाने में ही किसी आगामी जीवन का स्वरूप देखते हैं। ऐसी की नीयत में शक करने का हमें कोई हक नहीं है मगर हम इन्हें कोरे राश्ट्रियों से बचाता कुछ भी मानने के लिए मजबूर भी नहीं हैं। ऐसे ही हैं हमारे 'नये नगर' ने निर्मातागण। हर जिस-तिस को वे अपने मत में मूढ लेते हैं। जिसे देखिए उनका चेला बना चला आता है। लापों के वायदे तो सुटकी बजाते हो जाते हैं।

पुस्तक के मूल पृष्ठ पर 'नये नगर' का एक कल्पित चित्र दिया गया है। एक नदी (पुस्तक के अनुसार यमुना) के किनारे बसे हुए इस नगर में मन्दिर, मस्जिद, घण्टाघर और छोटे-बड़े बहुत से मकान पिचपिच बने हुए दिखाई देते हैं। पेड़-पत्ती का कहीं नामो निशान

तक नहीं है।

—श्रींकारनाथ श्री वास्तव

## भारतीय शिक्षा

लेखक—डॉ० राजेन्द्र प्रसाद, प्रकाशक—  
आत्माराम एण्ड सन्स, दिल्ली।

प्रस्तुत पुस्तक डॉ० राजेन्द्र प्रसाद द्वारा देश की विभिन्न शिक्षा-संस्थाओं में दिये गए भाषणों का सग्रह है। पुस्तक के नाम से इन बात का आभास नहीं मिलता और पाठक अनायास ही भारतीय शिक्षा पर लेखक के विशद एव गम्भीर चिन्तन की अपेक्षा करने लगता है। परन्तु पुस्तक भाषणों का सग्रह मात्र होना के कारण न तो विषय का विशद विवेचन प्रस्तुत करती है और न भारतीय शिक्षा की विभिन्न समस्याओं का विस्तृत विश्लेषण तथा समाधान। सरल भाषा में संक्षेप ढंग से राजेन्द्र बाबू ने अपने विचार श्रोताओं के सम्मुख रखे हैं। उनका विषय प्रतिपादन तथा भाव स्पष्टीकरण का ढंग इतना सरल एवं प्राण है कि वह संक्षेप प्रभावशाली हो उठता है। शिक्षा-विद्वान्त के अनेक वादविवादपूर्ण विषयों पर उन्होंने मध्यम मार्ग अपनाया है जो राष्ट्रपति के लिए स्वाभाविक ही है। यह सभी जानते हैं कि राजेन्द्र बाबू क्रांतिकारी एवं सीमान्तस्थ विचारधारा के पोषक नहीं। शिक्षा के विषय में भी उनकी विचारधारा संतुलित तथा सामूहिक रही है।

'भारतीय शिक्षा' चार खण्डों में विभाजित है : प्रथम खण्ड—नवीन शिक्षा पद्धति, द्वितीय खण्ड—प्राचीन शिक्षा पद्धति, तृतीय खण्ड—वैज्ञानिक शिक्षा पद्धति, चतुर्थ खण्ड—प्रकीर्ण। प्रत्येक खण्ड के अन्तर्गत तद्विषयक चार-छ-भाषणों का संकलन किया गया है।

राजेन्द्र बाबू राष्ट्रीय शिक्षा को भारत की

परम्परागत शिक्षा के आधार पर नियोजित करने के पक्ष में हैं। यह सर्वमान्य है कि हमारी वर्तमान शिक्षा योजना विदेशी आधार पर संप्रति होने के कारण न तो हमारी समस्याओं का मूल्य मूर्ति समाधान करने में ही समर्थ है और न हमारे परम्परागत आदर्शों तथा जीवन की मान्यताओं को ही प्रतिष्ठित करने में। अतएव, भारतीय परम्पराओं, मान्यताओं तथा आदर्शों से श्रोत प्रोत जन शिक्षण की व्यवस्था करना हमारे लिए आवश्यक है। यह बात हमें राजेन्द्र बाबू के शब्दों में मनी मूर्ति समझ लेनी है कि "जनता के हृदय से सम्पर्क हटाने के बराबर और कोई हानिकार और प्रतिजियासानी ब्रह्म न होगा।" इन दृष्टि से हमें प्रगतिशील शिक्षा व्यवस्था की योजना बनाना आवश्यक है।

प्राचीन शिक्षा पद्धति शीर्षक खण्ड में नारी शिक्षा एवं शुद्धता तथा राष्ट्रीय शिक्षा व्यवस्था पर राजेन्द्र बाबू ने अपने विचार प्रस्तुत किये हैं। राजेन्द्र बाबू के नारी शिक्षा विषयक विचार भी हमारी परम्परागत धारणाओं पर आधारित हैं। वे कहते हैं—“मैं चाहता हू कि नारी ऐसा विचार न करे कि उसे भी वही काम करने है जो पुरुष करते हैं। दोनों के लिए काम बड़ा है और अपने-अपने अलग-अलग कामों को ही दोनों पूरी त्वी के साथ प्रयत्न दे सकते हैं।”

वैज्ञानिक शिक्षा पद्धति शीर्षक खण्ड में 'विज्ञान की प्रगति', 'कृषि विज्ञान आदि विषयों पर विचार-प्रदर्शन' किया गया है। खण्ड का नामकरण दोषपूर्ण है, उसका अर्थ शिक्षा पद्धति में वैज्ञानिकता लाने का निकलना है, जब कि देश में विज्ञान की शिक्षा की आवश्यकता से ही उसका तात्पर्य है।

अहाँ तक राजेन्द्र बाबू के शिक्षा विषयक विचारों को एकत्रित करके पाठकों के सम्मुख

रखने का प्रश्न है, प्रकाशकों का प्रयत्न सराहनीय ही कहा जायगा। हिन्दी का शिक्षा साहित्य अत्यन्त न्यून है और भौतिक विनागों तथा मिदान्तों को प्रतिष्ठित करने वाले ग्रन्थों का अभाव है। भारतीय जन जीवन से घनिष्ठ सम्पर्क रखने वाले नेता के शिक्षा विषयक विचारों का अध्ययन भारतीय शिक्षाविदों में विचार-चेतना जाग्रत करेगा यह आशा हम पुस्तक से करना स्वभाविक है। परन्तु, ग्रन्थ के प्रणयन में कुछ बातें अस्मय उत्पन्न हैं। पुस्तक में सर्वज्ञ अघिकाश, १५ भाषण एन् १६५० के बाद के हैं, परन्तु शेष ४, १६२० अथवा १६३५ के हैं। यह स्पष्ट है कि प्रत्येक व्यक्ति को विचारधारा समयानुसार थोड़ी

बहुत परिवर्तित होती रहती है। एक छुट्टे से सकलन में १६२० से १६५३ तक के भाषणों को एक साथ रखना विचार-प्रतिपादन की दृष्टि से सत्यता है। अच्छा होता यदि केवल १६५० के बाद वाले भाषणों को ही यहाँ सम्मिलित किया जाता। यह भी स्पष्ट है कि सकलित भाषणों में से कुछ अंग्रेजी में दिये गए होंगे जिनका अनुवाद पुस्तक में लिया गया है, क्योंकि हम बात का उल्लेख प्रकाशक ने कहीं नहीं किया है। जहाँ राजेन्द्र नाथ की अदनी भाषा है वहाँ वह सरल, सीधी तथा स्पष्ट है किन्तु अनुवाद कहीं कहीं बड़ा ही जटिल हो गया है।

— डॉ० सुशोभ अग्रवाल

# 'राजकमल' से प्राप्य नये उत्कृष्ट प्रकाशनों की सूची

## श्रालोचनात्मक

भारतीय श्राव्य-भाषा और हिन्दी  
मोजुरी मया  
सन्त कवि दरिया : एक अजुशीलन  
काव्य-मीमांसा (राजशेखर विरचित)  
श्री रामावतार शर्मा निबन्धावली  
दुलसी-रसायन  
हिन्दी निबन्धकार  
नाटककार अशक

## काव्य गद्य-काव्य

शेर-श्री-सुखन ( भाग ४ )  
माला  
गोधीचरित मानस  
टीप-शिक्षा

## दर्शन

पश्चात्त्य दर्शन का इतिहास  
भारतीय दर्शन के मूल तत्त्व

## राजनीति

भारतीय राजनीति : विकटोरिया से नेहरू तक

## सांस्कृतिक : निबन्ध

जैमिनीय ब्राह्मण  
दिल की भात  
वैज्ञानिक विज्ञान की भारतीय परम्परा  
प्राङ्मूर्ध विहार

## उपन्यास

श्रान्चार्य चान्क्य  
चौधरी के लखटदर  
काका  
वाम-मार्ग  
श्रालमगीर  
सोमनाथ  
स्वयंनिदा

## नाटक

श्री मेरे सपने

## कोप

दुलसी शब्द-सागर

डॉ० सुनीतिकुमार चाटुर्जी ६)  
डॉ० उदयनारायण तिवारी १३॥)  
डॉ० धर्मेश्वर यज्ञचारी शास्त्री १५)  
केदारनाथ शर्मा सारस्वत ६॥)  
पं० रामावतार शर्मा ८॥॥)  
डॉ० भगीरथ मिश्र २॥)  
जयनाथ नलिन ६)  
संग्रह ७)

गोपजीय ३)  
सोमनाथ गुप्त ॥)  
विद्याधर महाजन ५॥=)  
महादेवी वर्मा ५)

मैत्रिक थिली ५)  
एम० हिरियन्ना ५)

रामगोपाल १०)

डॉ० रघुवीर ३०)  
गुरुदयाल नलिन ३)  
डॉ० सत्यप्रकाश ८)  
डॉ० देवमहाय त्रिवेद ७॥)

सत्यकेतु त्रिपालंकार ५)  
गिरिधर गोपाल २)  
डॉ० रामेश राघव २)  
गुरुदत्त ७)  
चतुरसेन शास्त्री ५॥=)  
चतुरसेन शास्त्री ८)  
भणिलाल वन्द्योपाध्याय ३)

जगदीशचन्द्र माधुर ३)

हरगोविन्द तिवारी १२)

## आलोचना का उपन्यास-विशेषांक

अक्टूबर १९५४ में १३वें अंक के साथ आलोचना अपने प्रकाशन के चौथे वर्ष में प्रवेश कर रही है। पिछले वर्षों की भाँति इस वर्ष का प्रवेशांक भी विशेषांक के रूप में प्रस्तुत किया जा रहा है। इतिहास अंक तथा आलोचना अंक में हिन्दी-समीक्षा के दो बड़े अंकों की पूर्ति थी है। उसी परम्परा में आलोचना का १३वाँ अंक उपन्यास अंक होगा जिसमें प्रथम बार हिन्दी के अविचारी समीक्षक हिन्दी-उपन्यास के विभिन्न पक्षों का सम्बन्ध विश्लेषण प्रस्तुत करेंगे।

● हिन्दी उपन्यास के अध्ययन की पृष्ठभूमि प्रस्तुत करने की दृष्टि से प्रारम्भिक खण्ड के कुछ लेखों में विश्व उपन्यास के विकास और इतिहास का विस्तृत निरूपण होगा। विश्व-साहित्य में किस प्रकार गद्य के माध्यम से जीवन का विराट् चित्रण कर उपन्यास ने महाकाव्य का स्थान लेने की चेष्टा की है, किस प्रकार पिछली कुछ शताब्दियों के चिन्तन-विकास और ऐतिहासिक परिस्थितियों ने उपन्यासों के वस्तु-तत्त्व और रूप गठन में अपने को प्रतिबिम्बित किया है, विश्व-उपन्यास के प्रसंग में भारतीय उपन्यास की उपधारा कहाँ तक उसके समानान्तर और कहाँ तक उसके अलग दिशाओं में प्रवाहित होती रही है, तथा इस विराट् पृष्ठ भूमि में हिन्दी-उपन्यास की क्या स्थिति है—इन प्रश्नों पर समीक्षक अपना मत व्यक्त करेंगे।

● द्वितीय खण्ड के लेखों में हिन्दी उपन्यास के उद्भव से उसकी वर्तमान परिस्थिति तक का पर्यवेक्षण किया जायगा। वस्तु-तत्त्व की दृष्टि से हिन्दी उपन्यास की तिलिस्म से सामाजिक मान्ति तक की यात्रा, प्रेमचन्द तथा उनके समकालीन और परवर्ती उपन्यासकारों द्वारा प्रस्तुत सामाजिक यथार्थ की विभिन्न व्याख्याएँ, आर्थिक तथा नैतिक परिस्थितियों से उत्पन्न अवन्तोष के कारण कथाकारों के विमुक्त अहम् द्वारा नये कथा परिधानों की खोज पर विचार करने के साथ साथ हिन्दी के कुछ प्रमुख उपन्यासकारों और उपन्यासों पर विस्तृत अध्ययन

भी संकलित किये जायेंगे जिनमें प्रेमचन्द के पूर्व, प्रेमचन्द और उनके समकालीन तथा उनके परवर्ती उपन्यासकारों के कृतित्व का सम्बन्ध निरूपण होगा।

● अन्तिम खण्ड में कुछ ऐसे महत्त्वपूर्ण प्रश्नों और समस्याओं पर कथाकारों और समीक्षकों के विचार आमन्त्रित किये जायेंगे जो उपन्यास के लेखक, समीक्षक और पाठक के सम्मुख बार-बार उपस्थित होते रहे हैं। क्या हिन्दी-उपन्यास अब भी प्रौढत्व को नहीं पहुँच सका है? क्या हिन्दी-उपन्यास केवल मध्यवर्ग की चेतना को ही बहन कर सका है और क्या यही उसकी सीमा रहेगी? कथा-साहित्य में नैतिक आग्रह का क्या रूप है और अश्लीलता का क्या कोई सर्वनिर्धारित मानदण्ड बन सकता है? कथा-साहित्य में आर्थिक और राजनीतिक यथार्थ कब और कैसे कला का यथार्थ बन पाता है? प्रेम और सामाजिक सम्बन्धों के अस्तन्तुलन की समस्या क्या उपन्यास की अनिवार्य समस्या है? इन समस्त प्रश्नों पर हिन्दी के प्रमुख कथाकारों के विचारपूर्ण लेख आमन्त्रित किये जायेंगे जो न केवल हिन्दी-उपन्यास की कुछ विगत और वर्तमान उलझनों पर प्रकाश डालेंगे वरन् आगे के कृतित्व के लिए भी पथ प्रशस्त कर देने में समर्थ होंगे। इस दृष्टि से इस उपन्यास-विशेषांक का न केवल समीक्षात्मक वरन् सृजनात्मक महत्त्व भी है

—अनाशक, आलोचना।

श्री देवराज, देनेजिग हाइस्कूल, राष्कमल पब्लिशिंग-सालिमेट्रेड, बम्बई के लिए

श्री गार्दीनाथ सेठ द्वारा नवीन प्रेष, दिल्ली में मुद्रित।